

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
Programa de Pós-Graduação em História

**LIANE MARIA NAGEL**

**As Missões Guarani-Jesuíticas no *imaginário* e nas  
*representações* das Artes Visuais.**

**Rio Grande do Sul, segunda metade do século XX**

Tese apresentada como requisito parcial e final para a obtenção do título de Doutor em História junto ao Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. José Augusto Avancini.

Porto Alegre/RS

Janeiro de 2004



---

NAGEL, Liane Maria.

As Missões Guarani-Jesuíticas no *imaginário* e nas *representações* das Artes Visuais. Rio Grande do Sul, segunda metade do século XX. – Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/ PPGH, 2003.

331p.

Tese (Doutorado)– Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Programa de Pós-Graduação em História, 2003.

1. Missões jesuíticas: Arte: Rio Grande do Sul. 2. Missões jesuíticas: identidade cultural, Rio Grande do Sul. 3. Missões Jesuíticas: iconografia: Rio Grande do Sul. I  
Título.

CDU 981.024: 7

---

Elaborado pela equipe de Bibliotecárias do Instituto de Artes/ UFRGS

LIANE MARIA NAGEL

As Missões Guarani-Jesuíticas no *imaginário* e nas  
*representações* das Artes Visuais.

Rio Grande do Sul, segunda metade do século XX

Tese apresentada como requisito parcial e final para a obtenção do título de Doutor em História junto ao Programa de Pós-Graduação de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação do Dr. José Augusto Avancini.

Data e local da Aprovação:

Porto Alegre, 30 de Janeiro de 2007

Componentes da Banca:

Marcelo  
João  
José Augusto Avancini  
Alfonso de Almeida

Aos meus pais, **IVO** e **ELAINE NAGEL**  
(in memoriam), que me ensinaram a gostar de ler  
e de estudar e também me oportunizaram um  
curso de pintura que despertou o desejo de  
estudar arte, sonho que, nesta etapa, começou a  
se concretizar.

## **AGRADECIMENTOS**

Aos órgãos institucionais: Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); ao PICDT/CAPES, pelo apoio financeiro por meio da Bolsa de Estudo; ao Programa de Pós-Graduação em História e Pós-Graduação em Artes Visuais, ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que me acolheram e oportunizaram a convivência nos espaços de reflexão e produção do conhecimento.

Ao meu orientador, Dr. José Augusto Avancini, pela confiança, pelo constante estímulo, sugestões e acompanhamento ao longo destes anos de estudos, pesquisa e redação da tese.

Aos professores dos Programas de Pós-Graduação em História e em Artes Visuais da UFRGS, especialmente a Dra. Maria Amélia Bulhões e ao Dr. Francisco Marshall, que participaram tanto da minha Banca de Qualificação quanto, posteriormente, dando-me sugestões e críticas enriquecedoras, bem como apoio e incentivo.

A todos artistas cujas obras foram objeto de meu estudo, particularmente aqueles que dispensaram seu precioso tempo em conversas e entrevistas, disponibilizando-me informações, fotos, catálogos e outros materiais preciosos sobre suas trajetórias e seus trabalhos, fontes sem as quais a pesquisa não poderia ter sido feita. A Danúbio Gonçalves, Dirce Pippi, Elizeth Borghetti, Irineu Garcia, Léo Dexeimer, Paula Mastroberti, Paulo Porcella, Plínio Benhardt, Vera Chaves Barcellos e Waldeny Elias meu reconhecimento.

Além destes, Adair Ferreira de Souza, pelo Grupo ENARTES e Luis Antônio Bolcatto Custódio que abriu as portas do IPHAN, possibilitando as consultas aos documentos do Projeto Missões 300 Anos.

Aos amigos que me acompanharam nesta trajetória, ouvindo-me, apoiando-me e compartilhando tanto os bons momentos, como também os difíceis: Adriano Duarte, Arlete Nietzsche, Claudete Boff, Cleusa Ramos, Dirce Pippi, Gladis Pippi, João Inácio Leiria, Lia Scholze, Maria Clair Windberg, Maria da Graça de Azevedo Bortoli, Marilda Almeida Silva e Renato Machado.

Aos colegas que compartilharam dos mesmos espaços, momentos de discussão e crescimento intelectual, especialmente Ana Inez Klein, Altamir Moreira, Evangelia Aravanis, Marilda Almeida da Silva, Neiva Bohns e Paula Ramos.

Às colegas Claudete Boff, Lizete Dias Oliveira e a Marilda Almeida Silva, pela atenciosa leitura do texto e sugestões valiosas. À Maria da Graça de Azevedo Bortoli, pela respeitosa revisão do texto. À Márcia Lewis e Bernardete Lewgoy pela ajuda com o inglês.

De modo muito, muito especial, à Maria da Graça de Azevedo Bortoli e a Paula Ramos, que solidariamente acompanharam com grande carinho e inestimável contribuição especialmente na fase de conclusão.

Às profissionais da saúde Ana Lúcia Letti Muller, Inês de Castro, Karin Anzolch, Tecla Isabel Pinheiro e a Zelma Ferreira, pelo acompanhamento dedicado. Também à Clarice Cassol que, silenciosamente, limpava e conseguia pôr um pouco de ordem no caos de minha sala de estudo enquanto eu trabalhava.

E, finalmente, aos meus familiares, especialmente aos meus filhos, Giovana e Giancarlo, pelo amor, afeto e atenção indispensáveis, fontes da nutrição emocional e afetiva que nos ajudam a enfrentar os momentos difíceis deste tipo de trabalho, no

qual é preciso ter muita persistência e apoio para não desistir nas longas horas de dúvidas e incertezas.

A todos, meu reconhecido agradecimento. Sem vocês teria sido bem mais difícil concluir.

Rebanho de pedras,  
da cor do sangue: por acaso  
ouvistes o pálido grito  
que enlouquece o vento?

De onde o lamento  
no dorso das sombras  
caladas dos ervais?

Caciques ourives,  
ágeis laçadores,  
curtidores, soldados  
com pólvora nas mãos,

acompanhai o amém  
que gélido, apascenta  
tristezas e garoas.

Deixai que os cavalos  
Relinchem entre as dobras  
do cruel minuano.

Ao longe, fantasmas  
gemem: “Nunca mais...”

Imagens carcomidas,  
A que os vivos se aferram  
Quando a alma vai dormir  
Nos galpões da morte...

Dize-nos: que é feito  
Dos donos desta terra?

Armando Trevisan  
In: *O Legado das Missões*, p.4.

## RESUMO

Esta tese é um estudo sobre as Missões Guarani-Jesuíticas no *imaginário* e nas *representações* das Artes Visuais da segunda metade do século XX, no Rio Grande do Sul. Propõe-se, igualmente, a analisar o *lugar* que as Missões ocupam nas complexas relações entre a *história*, a *memória* e o *imaginário* que envolvem as construções identitário-culturais gauchescas.

Estruturada em quatro capítulos, examina a maneira como as Missões foram representadas a partir de quatro temas fundamentais: o *espaço/tempo*, os *personagens*, os *símbolos* religiosos utilizados pelos jesuítas no trabalho de evangelização dos guaranis e as *lendas* que ainda circulam no imaginário rio-grandense. O objeto de estudo foram obras de artistas brasileiros que trabalharam esse tema em linguagens como a da gravura, a da pintura e a das instalações.

A leitura das imagens utilizadas pelos artistas em suas obras aponta os elementos iconográficos de maior destaque, bem como os possíveis significados propostos pelos mesmos. Aborda ainda a importância dessa iconografia enquanto *referência simbólica e patrimônio cultural no imaginário social* do Rio Grande do Sul.

Palavras chave:

Missões Guarani-jesuíticas, imaginário, representações, iconografia, artes visuais.



## ABSTRACT

This thesis is a study on Jesuitic - Guarani Missions in the imaginary and in the representation of visual arts during the second half of the twentieth century in Rio Grande do Sul, Brazil. It aims to analyze the Missions' role in the complex relationships between history, memory and imaginary related to the formation of the *Gaúcho* cultural identity.

It is organized in four chapters and it examines the way Missions were portrayed in each aspect: space/time, characters, religious symbols used by Jesuits in their evangelization work and the legends that are still present in our people's imaginary. Study objects were Brazilian art pieces that deal with this subject in engraving, painting and in installations.

Reading the images used by the artists, the most prominent iconographic elements are pointed out, as well as their possible meanings. This work also deals with the importance of such an iconography as symbol reference and cultural background in the social imaginary of people from Rio Grande do Sul.

Key words: Missions Guarani-Jesuitics- imaginary- representation- iconography, visual arts.

## SUMÁRIO

DEDICATÓRIA .....	03
AGRADECIMENTOS .....	04
RESUMO .....	08
ABSTRACT .....	09
INTRODUÇÃO .....	19
 1 AS MISSÕES NO IMAGINÁRIO SOCIAL DO RIO GRANDE DO SUL .....	 33
1.1 O <i>lugar</i> das Missões no imaginário do Rio Grande do Sul .....	33
1.2 As Missões e as questões identitário-culturais no imaginário gaúcho ..	42
1.3 As Missões no imaginário das produções e das práticas culturais rio-grandenses .....	 63
 2 AS MISSÕES NO IMAGINÁRIO DAS ARTES VISUAIS NO CONTEXTO DO SISTEMA DAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL .....	 90
2.1 As Missões como mito fundador: Anos 40-50 .....	94
2.2 As Missões como <i>patrimônio histórico e raízes culturais</i> no Rio Grande do Sul: Anos 60-70 .....	 114
2.3 As Missões como <i>memória, Patrimônio da Humanidade e produto         cultural</i> : Anos 80-90 .....	 126
 3 AS MISSÕES NAS REPRESENTAÇÕES DAS ARTES VISUAIS .....	 149
3.1 As representações do espaço/tempo .....	153
3.2 As representações dos personagens da História .....	184
3.3 As representações dos símbolos religiosos usados pelos jesuítas no trabalho de catequização .....	 202
3.4 As representações das lendas <i>missioneiras</i> .....	212

4 OS SÍMBOLOS DAS MISSÕES E SEUS SIGNIFICADOS .....	227
4.1 A imagem da ruína .....	235
4.2 As imagens de Sepé Tiaraju e dos jesuítas .....	239
4.3 As imagens da Cruz de Lorena e de Nossa Senhora da Conquista .....	254
4.4 As imagens da Cobra M'Boiguaçu e da Casa de M'Bororé .....	264
 CONCLUSÃO .....	 276
 FONTES E OBRAS CONSULTADAS .....	 285
 ANEXOS .....	 311
Anexo A Sinopse da História das Missões .....	311
Anexo B Cronologia das obras analisadas .....	315
Anexo C Dados biográficos dos artistas .....	316
Anexo D Imagens Complementares .....	334

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Desenho de SIQUEIRA, Rafael. Capa de LESSA, Barbosa. *Rio Grande do Sul prazer em conhecê-lo*. Rio de Janeiro: Editora Globo 1984. ( p.50)

Figura 02 - Foto da exposição dos alunos e professores do Instituto de Belas Artes organizada após a viagem às Missões em 1947. In: KREBS, Carlos Galvão. *Viagem aos Sete Povos das Missões*. Porto Alegre: Centro Acadêmico Tasso Corrêa do Instituto de Belas Artes, 1947, p. 16. (p.102)

Figura 03 - Cédula de cinco mil cruzeiros reais. Banco Central do Brasil. (p.111)

Figura 04 - *Vista de uma redução num dia de festa*. Ilustração de Sérgio Batsow. In: COMISSÃO MISSÕES (Org.). *Missões, uma história de 300 anos*. Porto Alegre: CORAG, 1990, p.10. (p.156)

Figura 05 - *A Formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul*. 1951-55, mural de Aldo Locatelli, técnica mista. Foto Dulce Helfer, In: GOMES, Paulo e TREVISAN, Armindo. *O mago das cores: Aldo Locatelli*. Porto Alegre MARPROM/CEEE, 1998, p.19. Palácio Piratini em Porto Alegre. (p.161)

Figuras 06, 07 e 08 - *Sem título*. Clébio Sória, 1986, mural composto por 17 cenas cada uma com 25,12m² totalizando 427.04m². Pintado na plataforma da Estação Central do Trensurb, na Avenida Mauá em Porto Alegre. Fotos Fernando Zago. (ps.163 a 165)

Figuras 09, 10 e 11 - *Sem título*. Clébio Sória, 1979. Mural, técnica mista sobre fundo seco em parede, 8.44m x 3.10. Localizado no Restaurante Universitário da UNISINOS, em São Leopoldo. Fotos Fernando Zago. (ps. 166 a 168)

Figuras 12 e 13 - *O caminho – uma visão renovadora dos jesuítas*. Mural de Paulo Porcella, 1999. Acrílico sobre parede de cimento. 8 cenas cada uma com 20m². Foto Zago. Localização: Pavilhão da Biblioteca e do Museu da UNISINOS. São Leopoldo. (ps.169 e 170)

Figura 14 - *Paraguai – Visión*, Xilogravura, 1966 de Lívio Abramo, 21.3 x 28.8 m, foto (escaneada). *A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987, p.11. (p. 171)

Figura 15 - *Sem título*.Tela de Gastão Hoffstetter, 1957, óleo sobre eucatex, 50 x 60cm, foto Renato Machado. Galeria Belas Artes, Porto Alegre. (p.173)

Figura 16 - *Ruínas de São Miguel*, tela de Clarissa Fabrício de 1984, 50 x 40, foto de Péricles Luconi cedida pela autora. (p.174)

Figura 17 - *Ruínas de São Miguel*, tela de Paula Mastroberti, 1994, acrílico e pastel oleoso sobre tela, 2.00 x 4.00cm. Foto cedida pela artista, coleção da autora. (p.175)

Figura 18 - *Sem título*. Xilogravura de Waldeny Elias 1961, 46 x 27. In: CIA. DE SEGUROS GERAIS SANTA CRUZ. Portfólio. Porto Alegre, 1961. (p.176)

Figura 19, 20 21 e 22 - *Sem título*.Telas de Plínio Benhardt, 1947, óleo sobre tela 30x 45cm., fotos Zago, acervo do artista. (ps.176 e 177)

Figura 23 - *Torre de São Miguel*, Hilda Mattos, 1995, Acrílico sobre tela, 50x 40cm. Acervo da Casa de Cultura de Santo Ângelo. Doação Projeto ENARTES, foto Gica.(p.178)

Figura 24 - *Sem Título*, Dirce Pippi, acrílico sobre tela, 1.80 x 95 foto Fernando Zago cedida pela autora. Coleção particular. (p.179)

Figura 25 - *Sem título*. Dirce Pippi acrílico sobre tela, 35 x 90 foto Fernando Zago cedida pela autora. Coleção particular. (p.180)

Figura 26 - *Pastoral*. Tela de Waldeny Elias, 1970, capa.(escaneada). In: PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra Luzzato,

1995, coleção Jaime Pieta. (p.180)

Figura 27 - *Missão, Missões. Como construir catedrais?* Cildo Meirelles instalação, 4.00 x 11.00 x 1.10cm. (2000 ossos, 600.000 moedas de um centavo, 700 hóstias e filó) foto Wilton Montenegro (escaneada). In : Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL, Porto Alegre: FBAVM, 1997, p.189. (p.181)

Figuras 28 a 35 – *Sem título*. Edgar Koetz, Xilogravuras de 1945, In: ORNELLAS, Manoelito. *Tiaraju (O santo e herói das tabas)*. Porto Alegre: Alvorada, 1966.p. 31, 41, 51, 61, 71, 81, 91 e 101. (ps.186 a 190)

Figura 36 - *A Formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul*. 1951-55, Detalhe Mural de Aldo Locatelli, técnica mista. Foto Dulce Helfer, In: GOMES, Paulo e TREVISAN, Armindo. *O mago das cores: Aldo Locatelli*. Porto Alegre MARPROM/ CEEE, 1998, p.19. Palácio Piratini em Porto Alegre. (p.191)

Figura 37 - *Sem título*. Detalhe Mural de Clébio Sória, 1986, pintado na plataforma da Estação Central do Trensurb, na Avenida Mauá em Porto Alegre. 17 cenas cada uma com 25,12m<sup>2</sup> totalizando 427.04m<sup>2</sup>. Foto Fernando Zago. (p.191)

Figura 38 - *Sem título*, Tela de Elizeth Borghetti, 1998 Técnica mista colagem e pintura acrílico sobre tela, 1.80 x 1.40, foto da artista, cedida pela mesma. Localização da obra: Galeria Paulo Darzé, Salvador, Bahia. (p.193)

Figura 39 - *Sem título (detalhe)*, Tela de Elizeth Borghetti, 1998 Técnica mista colagem e pintura acrílico sobre tela, 1.80 x 1.40, foto da artista, cedida pela mesma. Localização da obra: Galeria Paulo Darzé, Salvador, Bahia. (p.194)

Figura 40 - *Tecendo sobrevivência*. Clarissa Fabrício, 1983. Óleo sobre tela, 1m x 80cm. Foto Péricles Luconi, escaneada da capa da pasta da Mostra de Arte Missioneira de 1991, São Luiz Gonzaga RS. Coleção particular. (p.194)

Figura 41 - *Um novo olhar sobre a História de Santo Ângelo*. Painel do grupo de artistas de Santo Ângelo, 1998, 14 telas de 0.90 cm x 1.20cm. cada uma. Técnica mista com tintas produzidas pelos próprios artistas utilizando elementos da natureza como a terra e outros, contendo também a inserção de elementos cerâmicos e outros como lanças de guajuvira. Participantes. Anelise Mitri, Claudete Boff, José Aurélio B. Marçal, Margarete Schlick, Maria da Luz Batschke, Maria de Lourdes Bassani, Marilene Bohrer, Renato Antônio Duarte Tobias, Sônia Maria Figueiró, Vânia Rigon e Vinícius Galleazzi. Localização: Acervo da Universidade

Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Santo Ângelo, R/S, prédio 13. (p.195)

Figura 42 - *Sem título*, Clébio Sória, 1979. Detalhe do mural, técnica mista sobre fundo seco em parede, 8.44m x 3.10. Localizado no Restaurante Universitário da UNISINOS, em São Leopoldo. Fotos Fernando Zago. (p.196)

Figura 43 - *Sem título*. Clébio Sória, 1986, detalhe do mural composto por 17 cenas cada uma com 25,12m<sup>2</sup> totalizando 427.04m<sup>2</sup>. Pintado na plataforma da Estação Central do Trensurb, na Avenida Mauá em Porto Alegre. Fotos Fernando Zago. (p.196)

Figura 44 - *Sem título*, mural de Tadeu Martins, 1991. Acrílico sobre reboco, 16.00x6.50m. Igreja Catedral de Santo Ângelo. Foto Maria Elizabeth Menges Nagel.(p.197)

Figura 45 - *Sem título*, Rosana Almendares 1995, óleo sobre madeira 55x 40 Acervo da Casa de Cultura de Santo Ângelo, doação do grupo ENARTES.(p.198)

Figura 46 - *Missões*. Rubem Grilo.1987. Xilogravura, 23x30 cm – 1987, foto de Rômulo Fialdini, escaneada de *Missões 300 anos A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987. p. 25. (p.199)

Figura 47 - *A Formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul*. 1951-55, detalhe mural de Aldo Locatelli, técnica mista. Foto Dulce Helfer, In: GOMES, Paulo e TREVISAN, Armindo. *O mago das cores: Aldo Locatelli*. Porto Alegre MARPROM/ CEEE, 1998, p.19. Palácio Piratini em Porto Alegre. (p.200)

Figura 48 e 49 - *Cabeça de santa, Jesus menino*. Waldeny Elias, 1961, xilogravuras, 46.00 x 27.00cm. In: CIA. DE SEGUROS GERAIS SANTA CRUZ, *Portfólio*, Porto Alegre, 1961. (p.205)

Figuras 50 e 51 - *São Miguel e São José com o menino Jesus*. Leo Dexeimer, 1961, xilogravura, 46.00 x 27.00cm. In: CIA DE SEGUROS GERAIS SANTA CRUZ, *Portfólio*, Porto Alegre, 1961. (p.205)

Figura 52 - *Sem título*, Elizethe Borghetti, 1998, Tela em acrílico. Técnica mista pintura. e colagem, 80 x 65 cm. Foto da autora, coleção particular. (p.206)

Figura 53 - *Ego Sun*, Dirce Pippi, 2000, acrílico, bastão de tinta à óleo e carvão sobre lona. 2.20 X 90 cm. Foto cedida pela autora da obra.Coleção da artista. (p.207)

Figura 54 - *Santo Antônio*. Danúbio Gonçalves, 2000, Técnica mista em desenho aquarelado e crayon. 35 x 20cm. Imagem escaneada do convite da exposição na Galeria Mosaico em Porto Alegre. (p.207)

Figura 55 - *Em busca da cabeça em busca do coração*. Vera Chaves Barcellos. 1987, instalação. Painel com fotografias manipuladas, 100x 50 cm cada, caixa de madeira de 28 x 85 cm., contendo carvão mineral e 14 fotografias de 24x 30 cm., coladas sobre madeira de 35x 40 cm, foto escaneada. In: Catálogo da exposição *A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987. p. 13. (p.209)

Figura 56 - *Sem título*, Tela de Alice Brueggmann, 1995, óleo sobre tela 35 x 50 cm. Doação projeto ENARTES, Acervo Cada de Cultura de Santo Ângelo/RS. Foto: Gica Medeiros. (p.210)

Figura 57 - *MM*, óleo sobre tela, 2.25 x 190 cm – 1987, de Daniel Senise. foto escaneada. In: Catálogo da exposição *A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987, p.31. (p.211)

Figuras 58, 59 e 60 - *Missões*. Instalação de Irineu Garcia. 1999 chapas metálicas, couro, terra, artesanato indígena, vídeo. Fotos escaneadas. CATÁLOGO da exposição no MARGS, 1999, p. 25, 28, 29, 30, 31. Acervo do artista. (ps.211 a 214)

Figura 61 - *Tiaraju (O santo e herói das tabas)* xilogravura de Edgar Koetz, In: ORNELLAS, Manoelito. Porto Alegre: Alvorada, 1966. p.111. (p.215)

Figura 62 - *Sepé Tiaraju*, imagem em scratchboard de Nelson Boeira Faedrich In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre: APLUB, 1974p.135. (p.216)

Figura 63 - *Ruínas e Lenda*. Clarissa Fabrício. 1983 Óleo sobre tela, 1m x 80cm, foto Pércles Luconi, cedida pela artista. Acervo Particular. (p.216)

Figura 64 - *Sepé Tiaraju*. Dirce Pippi, 1995. Acrílico sobre tela, 1.00m x 1.15m. Foto Edgar Cavalheiro, cedida pela artista. Obra do acervo do Museu Municipal Olavo Machado de Santo Ângelo. (p.217)

Figura 65 - *Angüera*. Xilogravura de Edgar Koetz, In: LESSA Barbosa. *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Literart, 1960, p. 80. (p.218)

Figura 66 - *Angüera*, imagem em scratchboard de Nelson Boeira Faedrich In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre: APLUB, 1974, p.125. (p.219)

Figura 67 - *M'Boiguaçu de São Miguel*, Dirce Pippi, 1995, acrílico sobre tela, 1.00 x



1.15cm. Foto Edgar Cavalheiro, cedida pela artista. Acervo do Museu Municipal Olavo Machado de Santo Ângelo. (p.220)

Figura 68 - *M'Boiguaçu*, imagem em scratchboard de Nelson Boeira Faedrich In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre: APLUB, 1974, p.15. (p.221)

Figura 69 - *Casa de M'Bororé*, xilogravura de Edgar Koetz, In: LESSA Barbosa. *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo : Literart, 1960. (p.222)

Figura 70 - *Casa de M' Bororé*, imagem em scratchboard de Nelson Boeira Faedrich In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre: APLUB, 1974 p.117. (p.238)

Figura 71 - Foto de São Miguel das Missões. In: folder de divulgação turística de Santo Ângelo. Gráfica Venâncio Ayres, s/d. Foto Edegar Cavalheiro. (p.239)

Figura 72 - Mapa dos polos culturais do Rio Grande do Sul. SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTO E TURISMO DO RIO GRANDE DO SUL, Administração Amaral de Souza, s/e, s/d. (p.242)

Figura 73 - Monumento a Sepé Tiaraju em Santo Ângelo. Escultura de Olinto Donadel, localizada na esquina da Avenida Venâncio Aires com Avenida Brasil, em Santo Ângelo, Rio Grande do Sul. Foto Claudete Boff. (p.252)

Figura 74 - Igreja do Santuário de Caaró no município de Caibaté. Foto de autor não identificado, In: folder de divulgação turística, s/d. (p.253)

Figura 75 - Mártires do Caaró. Relevo em cerâmica, autor desconhecido (igreja catedral de Santo Ângelo). Foto Elizaeth Menges Nagel. (p.255)

Figura 76 - Cruz grega. In HEINZ-MOHR, Gerd, Dicionário dos Símbolos. Imagens e Sinais da Arte Cristã. São Paulo: Paulus, 1994, p.127. (p.255)

Figura 77 - Cruz latina. In HEINZ-MOHR, Gerd, Dicionário dos Símbolos. Imagens e Sinais da Arte Cristã. São Paulo: Paulus, 1994, p.127. (p.255)

Figura 78 - Cruz patriarcal. In HEINZ-MOHR, Gerd, Dicionário dos Símbolos. Imagens e Sinais da Arte Cristã. São Paulo: Paulus, 1994, p.127. (p.256)

Figura 79 - Cruz de Lorena em São Miguel das Missões. In: catálogo da exposição Missões. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2000, p.14. Foto Fernando Zago. (p.258)

Figura 80 - Cruz da BR 285. Foto sem identificação, In: folder turístico de Entre-Ijuís, Gráfica Venâncio Ayres. (p.258)

Figura 81, 82 e 83 - Imagens de Nossa senhora da Conceição do Museu de São Miguel das Missões. Fotos Fernando Bueno, In: Catálogo da Exposição *Missões*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, período 15 de março a 20 de abril de 2000, ps. 59, 67 e 81. (p.263)

## INTRODUÇÃO

Múltiplas são as *imagens*<sup>1</sup> sobre a experiência histórica das Missões Guarani-Jesuíticas desenvolvida durante quase 150 anos na Região Platina, incluindo o território da atual região denominada missioneira, no Estado do Rio Grande do Sul. *Imagens* geradas pela historiografia, pela literatura, pela propaganda turística, pelo cinema enfim, pelo *imaginário social*<sup>2</sup> povoado de mitos, lendas, canções e, sem dúvida, pelas mais diversas manifestações artísticas, sejam pinturas, esculturas, fotografias, espetáculos teatrais ou outras.

A respeito das Missões, um grande número de estudos já foi realizado pela extensa e rica produção intelectual que, dos mais variados pontos de vista – o antropológico, arqueológico, sociológico, arquitetônico, historiográfico ou interdisciplinar – analisaram e interpretaram seus fatos e significados. Poucas análises específicas, porém, tratam das questões relativas ao momento contemporâneo, ou melhor, do *imaginário* da atual população rio-grandense sobre as mesmas e, pelo levantamento feito, não existe uma pesquisa que se detenha a analisar, por exemplo, as *obras de arte* geradas a partir do imaginário das Missões. É justamente esse recorte que me proponho a fazer, detendo-me na produção em Artes Visuais da última metade do século XX que referencie, portanto, a experiência guarani-jesuítica.

---

<sup>1</sup> Grifo meu para destacar a idéia de que as obras historiográficas, literárias ou artísticas são geradoras e instauradoras de imagens mentais que se relacionam com o imaginário enquanto representação de alguma coisa ou fato, ligadas às concepções sobre essa coisa ou fato. Como esta não é a questão central da tese, para o devido aprofundamento veja: JOLY, MARTINE. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996. Ver também: BUENO, Cleuza Maria de Oliveira. *Imagens da imagem*. In: FONSECA, Tania Maria Galli e FRANCISCO, Deise Juliana. *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2000, p. 137-166.

<sup>2</sup> As questões conceituais relativas ao imaginário serão abordadas no primeiro capítulo.

Segundo Paulo Menezes, as Artes Visuais são manifestações de como uma sociedade se concebe visualmente, exprimindo concepções, valores e relações que denotam dimensões de processos sociais. Conforme o autor, as Artes Visuais, concebidas como realidades autônomas – o que não quer dizer que sejam separadas de suas raízes sociais –, não são substitutas nem equivalentes, ou mero reflexo, de outras coisas quaisquer, porém exprimem valores, dimensões e concepções que só nelas são encontrados<sup>3</sup>.

Palavras e imagens reportam a fatos de forma diferenciada. Ambas remetem às capacidades de dizer e de ler o mundo. A *imagem*, porém, tem poderes e capacidade de mobilizar, pois, apresentando questões de forma direta, ela pode trazer uma revelação mais rápida, na medida em que condensa os elementos que aparecem representados numa só cena. Alguns historiadores usam-nas apenas para ilustrar suas narrativas, outros buscam nelas a interpretação do simbólico. Ao realizar a leitura e a interpretação das imagens enquanto fontes, o historiador as está dotando de significados. Com seu olhar qualificado, ele se apropria da imagem para, confrontando-a com documentos, analisar e interpretar seu significado.

Círio Simon chama a atenção para o valor das obras de arte enquanto documentos de seu tempo, que efetuam registros, ao dizer que:

... as obras de arte atravessam o tempo como metáforas flutuantes, (...) como portadoras do mundo no qual foram criadas, oferecem-se ao observador de qualquer tempo e lugar como ferramentas para recuperar o pensamento de épocas distantes. Apesar de todo o trabalho de mediá-las e até entravar-lhes o caminho, dão conta, por si mesmas, para entregar a mensagem do mundo que as gerou<sup>4</sup>.

Considerando as pesquisas efetuadas durante os anos 80 e até 1990 por Icléia Cattani – segundo as quais a questão do regional, nesse período, ainda marcou a

---

<sup>3</sup> MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. Manifestos e pinturas no começo do século XX. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 19.

<sup>4</sup> SIMON, Círio. Renascença Florentina. Horizontes de um mundo em crise. *Jornal do MARGS*, Jan/fev 2000, nº 54, ano V, Secretaria do Estado da Cultura. MARGS, p.4.

produção de arte no Rio Grande do Sul, continuando a alimentar o imaginário dos artistas gaúchos, não no que concerne ao sistema de formas, mas como base ideológica que serve como referencial de reconhecimento e identificação –, disponho-me a realizar uma pesquisa que esclareça essas complexas relações do artista enquanto ser criador, que se referencia no passado, buscando na memória e na história temas e motivos inspiradores para expressar sua individualidade, sua visão de mundo, sua identidade, em imagens<sup>5</sup>.

É esse o ponto no qual situa-se o meu interesse, que vem de longa data, desde quando trabalhava como professora de História na Região das Missões e, especialmente do período dos anos 80, quando ministrei a disciplina de História das Missões junto ao Curso de Graduação em História da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), na cidade de Santo Ângelo. Naquela época, comecei a perceber manifestações em relação à complexa questão da identidade coletiva, originando toda uma produção cultural referenciada em monumentos, personagens históricos, tradições e outros aspectos, que fazem parte do imaginário da população local e regional.

Quando da escolha do tema para a realização da dissertação de mestrado, optei pelo estudo da história da redução de San Angel Custódio, fundada no século XVIII pelos jesuítas espanhóis, no mesmo local onde, na segunda metade do século XIX, começaram a ser construídas as primeiras casas da atual cidade de Santo Ângelo, com as pedras que restaram da antiga redução.

Trabalhando como pesquisadora do Centro de Cultura Missioneira (CCM)<sup>6</sup> da URI, entre 1990 e 1994, participei de um projeto coordenado pelo Dr. Bartomeu Melià, que fez um levantamento da produção historiográfica sobre as Missões. Desse trabalho resultou a publicação da obra *Guaraníes y Jesuitas en tiempo de las Misiones*

---

<sup>5</sup> CATTANI, Icléia Borsa. Arte Contemporânea e identidade cultural (1980-1990). In: BULHÕES, Maria Amélia (org.) Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas recentes. Porto Alegre: Ed. da Universidade, UFRGS, 1995, p. 51-78.

<sup>6</sup> O CCM é um órgão que pesquisa a história local e regional.

– *Una bibliografía didáctica*<sup>7</sup>, da qual sou co-autora. Com a conclusão desse projeto, pude constatar que existem poucas publicações que estudem as complexas relações das populações contemporâneas com a memória das Missões.

Após a conclusão do Mestrado, voltando a trabalhar junto à URI, passei a coordenar o projeto *Santo Ângelo: História e Memória*, período em que pude refletir mais demoradamente sobre as questões que dizem respeito à realidade cultural da chamada *região missioneira*, bem como entrar em contato com a bibliografia que trata das relações entre a história, a memória, o imaginário e as representações, na linha da história cultural.

Atuando desde 1996 como professora de História da Arte junto à Universidade Federal de Santa Catarina, durante o ano de 1997 fui coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som, quando ministrei uma oficina de produção de vídeo didático, com duração de dois semestres, resultando na realização de um vídeo sobre a história das Missões. Essa experiência oportunizou a realização de filmagens e manipulação de imagens das Missões, contribuindo ainda mais para reforçar o desejo de estudar a produção plástica inspirada ou que referencia a temática das Missões. Além disso, existe também o interesse e a necessidade do próprio Departamento de História da UFSC em preencher a carência de professores e pesquisadores capacitados para atuar nessa área, tanto em nível de graduação como junto ao Programa de Pós Graduação, que possui Cursos de Mestrado e Doutorado.

Dessa forma, com o objetivo de definir a temática e o enfoque para o meu projeto de doutorado, iniciei realizando um levantamento da produção historiográfica a respeito das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul, encontrando referências de muitos trabalhos publicados, como os de Athos Damasceno Ferreira<sup>8</sup>, Günter Weimer<sup>9</sup>,

<sup>7</sup> MELIÁ Bartomeu, NAGEL, Liane Maria. *Guaraníes y jesuitas en tiempo de las Misiones – Una bibliografía didáctica*. Santo Ângelo / RS: URI. Centro de Cultura Misionera; Asunción: CEPAG, 1995.

<sup>8</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed Globo, 1971.

<sup>9</sup> WEIMER, Günter (org.) *A arquitetura no Rio Grande do Sul* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

Armando Trevisan<sup>10</sup> e Carlos Scarinci<sup>11</sup>, alguns de cunho genérico e outros específicos sobre arquitetura, escultura e gravura, que traçam um interessante painel sobre essas artes no Rio Grande do Sul.

Com referência à pintura, a tese de Maria Lúcia Bastos Kern<sup>12</sup>, ainda não publicada em português, estuda as transformações que possibilitaram a entrada da *modernidade no Rio Grande do Sul*, situando o estado das práticas pictóricas, entre 1922 e 1955. Nesse estudo e em artigo posterior<sup>13</sup>, a autora se refere a esse momento como a época em que os artistas no Rio Grande do Sul adotam uma postura de oposição à subordinação da produção plástica realizada no Estado em relação ao centro do país e, deste aí, aos países hegemônicos. Ressalta também o desenvolvimento da temática regional como uma tentativa de popularização da arte, por constituir uma linguagem facilmente lida pelo leigo.

Por sua vez, em sua dissertação de mestrado, Marilene Pieta considera o período entre 1958 e 1970 como uma *espécie de segundo ato da modernidade da pintura no Rio Grande do Sul, correspondendo a um amadurecimento na cultura artística local*<sup>14</sup>. Explica o que chama de *reorganização do campo cultural*, como um processo acontecido nessa segunda fase da modernidade na pintura gaúcha, afirmando tratar-se, nesse momento, de uma realidade *que permite referências novas, reais e simbólicas na construção do imaginário de artistas do período*. Assim, esses passam a nutrir-se de *novas matrizes eventuais de emoções, comportamentos e desejos*. Destaca, entre outros, Waldeny Elias, como um dos marcos instauradores da pintura modernista no Estado<sup>15</sup>.

Desconhecendo a existência de trabalhos publicados que tenham feito análises

<sup>10</sup> TREVISAN, Armando. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

<sup>11</sup> SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre : Mercado Aberto, 1982.

<sup>12</sup> KERN, Maria Lucia Bastos. *Les origines de La peinture Moderniste Au Rio Grande do Sul, Bresil* (Tese de Doutorado), Paris: Sorbonne. 1981.

<sup>13</sup> KERN, Maria Lucia Bastos. Modernidade e modernismo. O caso da pintura no Rio Grande do Sul. *Boletim Informativo do MARGS*, 26, p.16-20, out / nov / dez. 1985.

<sup>14</sup> PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra, 1995, p. 14.

<sup>15</sup> Idem, p. 40.

mais aprofundadas sobre a pintura de caráter histórico/regionalista, especificamente a que tem como inspiração a história das Missões, proponho-me, nesta tese, a examinar a produção artística desenvolvida no Rio Grande do Sul, entre 1940 e 2000, com ênfase especial para os anos 80 e 90, quando essa produção se intensifica. Por outro lado, interessa-me também analisar o modo como essa produção artística até relacionada às questões relativas à identidade cultural. Isto não só na Região das Missões, mas no estado como um todo.

Tomando como exemplo as experiências que vivenciei no período em que trabalhei em Santo Ângelo, verifiquei, não só nessa cidade, como também em outras da mesma região, um interessante fenômeno em relação às questões que dizem respeito ao modo como a população opera com a memória e as questões identitárias. Estas, dão origem a um rico imaginário que se manifesta em diferentes representações do seu cotidiano e também nos discursos de seus habitantes. As populações dessas cidades têm uma origem heterogênea, predominando os descendentes de imigrantes alemães, italianos e poloneses que, no processo de miscigenação com os portugueses, espanhóis e, em menor escala, negros e índios, formou um verdadeiro *mosaico étnico*<sup>16</sup>, sendo significativo analisar, portanto, o imaginário de seus habitantes em relação às suas *origens*, por meio dos discursos que aparecem constantemente em diferentes manifestações.

É extremamente expressivo, por exemplo, o fato de que, em Santo Ângelo, embora parte dos habitantes ignore que a cidade se desenvolveu e cresceu a partir do sítio arqueológico da antiga redução, mesmo não tendo mais nenhuma ligação sangüínea, ou descendência dos guaranis, autodenomina-se *missioneira*, fato demonstrativo de uma concepção identitária-etnicista, ou de pertencimento, que desconsidera as rupturas históricas e praticamente cria uma identidade, provavelmente pelo desejo de auto-reconhecimento e de coesão em torno da idéia de uma comunidade com um elo identitário comum.

---

<sup>16</sup> A expressão "mosaico étnico" foi utilizada por Arno Kern em palestra proferida no I Encontro Latino Americano de Museus do Cone Sul, em 30/08/90, quando argumentou sobre as razões para a criação de um museu internacional das Missões.



Apesar de atualmente possuir poucos vestígios aparentes dos remanescentes arquitetônicos da antiga redução de San Angel Custódio<sup>17</sup>, a atual cidade de Santo Ângelo inscreve-se no roteiro turístico-cultural dos Sete Povos das Missões devido aos esforços da própria comunidade de valorização do que ela considera sua herança histórica. Por outro lado, existem movimentos de resgate das tradições das diferentes etnias que compõem a população, dando origem a festivais gastronômicos, grupos de danças folclóricas, cursos de línguas espanhola, italiana e outras, assim como encontros dos descendentes de imigrantes com os mais diferentes objetivos.

Procurando compreender melhor essas questões, encontrei referências ao sistema de representações coletivas que as sociedades elaboram no processo de construção de suas identidades, articulando todo um imaginário social que inclui uma visão sobre o passado, a construção de personagens-símbolo e a atribuição de valores, características e hábitos considerados oriundos de povos que anteriormente habitaram a região. Essas construções idealizadas, com o objetivo de criar uma identidade que as diferencie, visam fornecer à coletividade uma imagem na qual as pessoas se reconheçam e que seja um símbolo de referência regional, que lhes dê caráter distinto, individualizado, em relação a outras comunidades, fato que no Rio Grande do Sul é marcante em função de toda uma cultura do regionalismo<sup>18</sup>.

A questão do regionalismo tem sido tratada por Ruben Oliven, principalmente em sua obra *A parte e o todo*, em que analisa a relação entre o universal e o local, o nacional e o regional, a modernidade e a tradição, reafirmando a atualidade dessa discussão na medida em que traz à tona situações que estão acontecendo em muitos lugares. Lembrando que, à medida que o mundo se torna uma aldeia global, o tema do

<sup>17</sup> Até 1996 praticamente não havia nenhum remanescente aparente da antiga redução. Por ocasião de reformas realizadas em duas casas localizadas próximas à praça da antiga redução na rua Antunes Ribas, foram encontrados alguns vestígios. No prédio do museu Olavo Machado existem paredes construídas com pedras que aparentemente são do período da redução, na casa ao lado, também foram descobertas paredes com o mesmo tipo de pedras e um piso com um porão. Esses vestígios estão sendo estudados pelos técnicos do IPHAN.

<sup>18</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy Gaúcho, Integração do Múltiplo In: KERN, Arno Alvarez. (org. ) *Rio Grande do Sul- Continente Múltiplo*. Porto Alegre: Riocell/ Marpron, 1993 p.14 - 18.

regionalismo volta com um ímpeto redobrado em várias regiões do mundo, esse antropólogo afirma que isso tem a ver com a tradição, constituindo pano de fundo de movimentos ligados à construção de diferentes identidades sociais<sup>19</sup>.

Na América Latina, dois importantes teóricos têm estudado e interpretado esses complexos processos de construções das identidades culturais resultantes de cruzamentos, fusões e mesclas de heranças: Jesus Martín-Barbero e Néstor Canclini<sup>20</sup>. Em suas obras, têm contemplado as diversas matrizes culturais formadoras da nossa identidade, percebendo as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade, propondo que os estudos identitários sejam considerados em suas diferentes temporalidades sociais e multiplicidades de matrizes que geraram, segundo o primeiro, por meio do conceito de *mestiçagem*, e/ou, conforme o segundo, de *hibridação*, passíveis de estudo desde que se considerem as questões simbólicas envolvidas e as relações entre o local, o regional, as redes nacionais e transnacionais de comunicação<sup>21</sup>.

Martín-Barbero propõe considerar a importância tanto das culturas regionais como das locais para a abordagem das identidades construídas ou reafirmadas por meio da mídia, afirmando que, contemporaneamente, as identidades são dotadas de uma plasticidade que permite amalgamar ingredientes de mundos culturais diversos. Cita como exemplo o papel do cinema mexicano que, *ao incorporar aspectos da vida cotidiana das massas urbanas, possibilitou que as mesmas reconhecessem suas próprias fisionomias* e, nesse processo, passassem a se ver como partes integrantes da nação<sup>22</sup>.

Buscando na produção de artistas obras que pudessem ser apontadas como representativas de uma poética inspirada na experiência das Missões, localizei muitas imagens nas galerias de arte e em coleções particulares, ou expostas em museus de História Regional

<sup>19</sup> OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 09.

<sup>20</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Procesos de Comunicación y matrices de cultura*. México: Gustavo Gilli, 1987. CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grizalbo, 1990.

<sup>21</sup> Martín-Barbero op.cit. p. 204 e Canclini, op.cit. p. 265.

<sup>22</sup> Barbero apud JACKS, Nilda. *Mídia Gaúcha - Indústria Cultural e Cultura Regional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998, p.38.

e Casas de Cultura. Outras pinturas, realizadas em murais e painéis, junto a lugares públicos ou de circulação, como na entrada do Trensurb, em Porto Alegre; em Universidades, como junto à UNISINOS e à URI; em igrejas, como junto à Catedral de Santo Ângelo. Por outro lado, no circuito das galerias de arte, especialmente em Porto Alegre, também encontrei obras e material relativo a exposições de artistas que trabalham com essa temática.

Dentre os trabalhos localizados em diferentes espaços, encontrei obras de artistas que as realizaram em diferentes épocas, tais como as de Alice Bruegmann, Benito Cantañeda, Cildo Meirelles, Daniel Senise, Clébio Sória, Danúbio Gonçalves, Dirce Pippi, Edgar Koetz, Elizeth Borghetti, Irineu Garcia, Lívio Abramo, Miriam Postal Garbelotto, Nelson Boeira Faedrich, Paulo Porcella, Plínio Benhardt, Rubem Grillo, Vera Chaves Barcellos, Waldeny Elias, entre outros.

Sobre o trabalho desses artistas, recolhi significativos materiais, como fotos, folhetos, catálogos, vídeos e textos de divulgação das exposições, que constituem importantes e ricas fontes documentais para a pesquisa. Pelos contatos feitos com alguns dos artistas selecionados, pude perceber que o foco de meu interesse constituía um instigante tema para uma pesquisa, com viabilidade exequível.

Com o objetivo de analisar e interpretar essa produção artística, proponho-me a responder a algumas questões fundamentais, que são:

- Em que momentos da História das Artes Visuais no Rio Grande do Sul começaram a aparecer essas imagens das Missões e em que época elas foram produzidas de maneira mais intensa?

- O que levou e ainda leva alguns artistas a elaborar representações sobre esse tema?

- Existe uma relação do imaginário dos artistas com a memória e a história das Missões?

- Existem elementos invariáveis e predominantes que aparecem nas obras produzidas nessa temática? E, se existem, quais são eles?
- O que se pode perceber numa análise iconográfica e iconológica dessas obras?
- Quais os significados dessas imagens no atual contexto cultural do Rio Grande do Sul?
- Os signos recorrentes nas imagens geradas pelas obras das Artes Visuais foram ressignificados?

O objetivo central desta tese, portanto, consiste em responder às indagações de como as Missões são representadas no imaginário das Artes Visuais, qual a importância, os significados e as contribuições que as mesmas deram, na segunda metade do século XX, para a construção e a ampliação das Missões enquanto patrimônio no imaginário social do Rio Grande do Sul.

Para isso, inicio o primeiro capítulo pela análise das questões identitário-culturais no Rio Grande do Sul e do imaginário gerado na produção e nas práticas culturais do Estado, visando compreender as relações do homem com a história, a memória e as representações por ele elaboradas, destacando qual o *lugar* das Missões no imaginário relacionado à identidade gauchesca no Rio Grande do Sul.

No segundo capítulo, disponho-me a traçar uma espécie de panorama de como as Missões foram vistas no imaginário rio-grandense e das Artes Visuais desenvolvidas no Rio Grande do Sul ao longo da segunda metade do século XX. Destaco também alguns aspectos do sistema das artes no Estado e no Brasil, para que se compreenda o contexto em que as obras foram produzidas.

No terceiro capítulo, seleciono 52 obras, a partir das quais, estabeleço as temáticas abordadas nas representações visuais, que são, respectivamente: o **espaço/**

**tempo**, ou seja, as obras que referenciam os remanescentes das reduções do ponto de vista físico, sua organização urbanística, suas edificações, detalhes arquitetônicos, etc; os **personagens da história**, como os índios, os jesuítas, os bandeirantes e os soldados portugueses e espanhóis; as representações dos **símbolos religiosos**, ligados ao trabalho de evangelização desenvolvido pelos integrantes da Companhia de Jesus junto aos índios; as **representações das lendas** originadas do imaginário popular e que, até os dias atuais circulam em nosso Estado.

A partir dessa divisão adotada sobretudo para facilitar a análise das representações, procedo à leitura das imagens propriamente dita, procurando apontar elementos e possíveis significados propostos pelos artistas.

No quarto capítulo, finalmente, elejo, para cada um dos *tipos de representação* elencados há pouco, um símbolo bastante recorrente, que *sintetize* cada temática. Assim, propus-me a buscar na história e na tradição iconográfica os possíveis significados desses símbolos, presentes em várias obras, na região missioneira e na mídia circulante no Estado como um todo. Esses símbolos são, notadamente: a **fachada da ruína da Igreja de São Miguel**, como representante do *espaço*; as imagens de **Sepé Tiaraju** e dos **jesuítas**, considerados mártires das Missões, como representantes dos *personagens*; a **Cruz de Lorena** e a imagem de **Nossa Senhora Conquistadora** como representantes dos símbolos religiosos; a **Casa de M'Bororé** e a **Cobra M'Boiguaçu**, que integram duas das lendas relacionadas às Missões.

Enquanto historiadora que toma como objeto de estudo *obras de arte*, proponho-me, no conjunto da tese, a centrar a análise não só nos aspectos formais dessas obras, mas buscar fundamentos teóricos que expliquem e ajudem a entender as complexas relações estabelecidas pelo artista com os elementos culturais de seu meio. Isso também passa pelo passado e pelo imaginário sócio-cultural que envolve os fatos históricos. Entretanto, se a *arte*, de uma maneira geral, *reflete* o momento histórico em que se dá, se

ela refere as mentalidades de cada época, sendo, portanto, uma *ferramenta* para a compreensão de determinadas sociedades, é necessário lembrar também que ela, enquanto disciplina autônoma, é capaz de gerar por si só uma série de *informações e conhecimento*, até mesmo um *fato histórico*, ou seja: ela expressa determinadas concepções, mas também é capaz de constitui-las.

Para realizar este estudo, utilizo como embasamento toda uma rede conceitual de teóricos como Baczko, Castoriadis, Halbwachs, Lowenthal e Pesavento, entre outros, além dos estudiosos das questões teórico-metodológicas da História da Arte, como Argan, Bourdieu, Canclini, Cassirer, Panofsky, Wind e diversos intelectuais que escrevem sobre o processo artístico, a estética, a linguagem da arte e a crítica de arte. Também utilizei textos dos pesquisadores que têm se voltado a refletir a produção artística no Rio Grande do Sul, como Ana Carvalho, Icléia Cattani, José Augusto Avancini, Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern e outros<sup>23</sup>.

Tudo isso na perspectiva de considerar, conforme Argan destaca, a dimensão cultural e histórica das Artes Visuais, sua singularidade e marca diferenciadora enquanto obras de artistas participantes da vida de comunidades específicas, que elaboram suas representações no campo das artes ou que fazem obras que referenciam determinados fatos históricos<sup>24</sup>.

Nesse sentido, Panofsky chama a atenção para a necessidade do historiador analisar o significado intrínseco da obra ou grupo de obras que é objeto de seu estudo, procurando, por meio de documentos relacionados, compreender as condições históricas sob as tendências gerais e particulares do espírito humano, que levaram os produtores das obras a exprimir temas e conceitos específicos. Segundo esse autor, isso representa o que pode ser chamado de *sintomas culturais* ou *símbolos*, tal como Cassirer os chamou. É comparando as obras com o maior número possível de outros

<sup>23</sup> As referências relativa às obras destes autores citados aparecerão ao longo do texto.

<sup>24</sup> ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 38

documentos, testemunhos de tendências políticas, religiosas, filosóficas, poéticas e sociais da personalidade do produtor das obras, que o historiador terá subsídios para a interpretação do significado de seu objeto<sup>25</sup>.

Isso contribui, conforme destaca Annateresa Fabris, para a necessidade de pensar a obra de arte como portadora de uma fisionomia peculiar, que a diferencia de outros produtos culturais, embora seja impossível a sua análise sem o uso da interdisciplinaridade, por meio da qual é possível perceber seus diferentes componentes, suas múltiplas articulações com o momento histórico e suas especificidades<sup>26</sup>.

Wind também destaca o fato de que as imagens são indissoluvelmente ligadas à cultura e que qualquer tentativa de desprendê-las de seu contexto seria como suprimir um elemento vital de sua significação – idéias, estas, que coadunam com o pensamento de Warburg<sup>27</sup>. Cabe ao historiador, segundo ele, estudar todos os gêneros de documentos possíveis de serem associados às imagens, demonstrando o conjunto de circunstâncias que contribuíram para o seu surgimento ou formação<sup>28</sup>.

Dessa forma, ao realizar a interpretação das obras, o estudioso atua como curador de um repositório da experiência humana, objeto de pesquisa que o leva a investigar como funciona a memória social, o que possibilitará o entendimento do papel de determinadas imagens dentro de um contexto cultural<sup>29</sup>.

Do ponto de vista teórico-metodológico, Maria Lúcia Bastos Kern<sup>30</sup> analisa os tratamentos diferenciados concedidos à imagem visual pela Nova História e pela História

<sup>25</sup> PANOFISKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.63

<sup>26</sup> FABRIS, Annateresa. A história da arte como prática interdisciplinar. In: *Porto Arte-Revista de Artes Visuais*, n.º 10. Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 1990, p. 12.

<sup>27</sup> Aby Warburg (1866-1929) criou a famosa biblioteca de Warburg em Hamburgo na Alemanha, transferida para Londres devido as perseguições raciais dos nazistas. Foi um dos incentivadores do método iconológico de análise das obras de arte numa perspectiva de história da cultura.

<sup>28</sup> WIND, Edgar. O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação. In: *A eloqüência dos símbolos*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 73-90.

<sup>29</sup> WIND, 1997 op. cit. p. 79

<sup>30</sup> KERN, Maria Lúcia Bastos. A imagem visual na nova história e história da arte. *Porto Arte, Revista de Artes Visuais*, v. 7, n.º 13, 1996, p. 08.

da Arte, destacando diferentes formas de tratamento dadas às imagens, utilizadas como documentos e não mais somente como ilustração, possibilitando a análise da pluralidade das representações simbólicas. Por outro lado, aponta também para uma proposta de aproximação das questões específicas da linha da história da Cultura, embasada nos estudos de Cassirer, Warburg, Panofsky, Wind, Gombrich, Baxandhall e outros, aos da História Cultural, fundamentados em Chartier, Baczkó, Ginzburg, Vovelle e outros. Ela destaca, no Brasil, como exemplo concreto dessa possibilidade de análise, Murillo de Carvalho com sua obra *A Formação das Almas – O imaginário da República no Brasil* <sup>31</sup>.

Ainda conforme Kern, os estudos sobre arte encontram-se numa situação que permite a utilização de análises interdisciplinares, desde que preservadas as especificidades inerentes à arte, pois

Se por um lado a Nova História utiliza a imagem visual a partir da colaboração de outras disciplinas, conseguindo resultados que não tinham sido atingidos pela História da Arte tradicional, por outro, esta última (...) tem na atualidade se caracterizado pela análise interdisciplinar, possibilitando um discurso que dê conta dos problemas relativos às práticas artísticas contemporâneas <sup>32</sup>.

É nesse sentido que me propus a trabalhar para construir uma narrativa que possibilite, por meio do estudo das imagens das Missões, elaboradas por artistas plásticos no Rio Grande do Sul, compreender as complexas relações entre a história, a memória e o imaginário que envolvem as construções identitárias no Rio Grande do Sul. Meu objetivo, portanto, é estudar as Missões não só como experiência do passado, mas como memória e representação, expressas por meio das artes visuais, na segunda metade do século XX.

<sup>31</sup> Todos esses autores serão utilizados e suas obras referenciadas no decorrer do texto da tese.

<sup>32</sup> KERN, op. cit., p.08.



## **1. AS MISSÕES NO IMAGINÁRIO SOCIAL DO RIO GRANDE DO SUL**

### **1.1. O *lugar* das Missões no imaginário rio-grandense**

A presença de parte dos remanescentes arquitetônicos das Missões Guarani-jesuíticas na região noroeste do estado do Rio Grande do Sul (Brasil), conhecidos como os *Sete Povos das Missões*, reveste-se de grande importância. E isso não apenas por eles serem testemunhas de parte do processo histórico da Região Platina e, especificamente, da formação territorial desse estado, mas especialmente por constituírem um verdadeiro patrimônio histórico-cultural, do qual os gaúchos se consideram herdeiros.

Porém, como explicar que as atuais populações do Rio Grande do Sul, resultantes da miscigenação de um verdadeiro mosaico étnico proveniente do processo migratório, considerem-se herdeiras de um patrimônio que remonta ao período da colonização do Brasil e da América, como se não houvesse rupturas na formação social do próprio estado? Como explicar as relações das Missões com as concepções

regionalistas gauchescas e a constante busca das imagens relacionadas à sua história como motivação inspiradora para produções culturais das mais diversas áreas?

Inúmeros estudiosos da História Cultural têm buscado explicações para a questão das *construções sociais simbólicas*, utilizando-se da concepção de que elas são *representações*, elaboradas a partir da memória. Essa memória, por sua vez, retém referências históricas indispensáveis às identidades, que constituem e que são constituídas pelos imaginários. Esses estudos têm procurado analisar as relações que os grupos sociais de determinadas regiões estabelecem com a memória e a história, dando origem a um sistema de idéias e imagens de representações coletivas, constituindo uma identidade na qual as pessoas se reconhecem e se autodenominam.

Roger Chartier, por exemplo, considera o conceito de *representação* como um dos instrumentos essenciais, uma das categorias fundamentais para as análises em História Cultural. Ele destaca que, no *Dicionário Universal* de Furetière, de 1727, a palavra *representação* traz duas acepções: de um lado, é a apresentação de uma coisa ou pessoa; de outro, faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado, sendo instrumento de um conhecimento imediato, que faz ver um objeto ausente, substituindo-lhe por uma *imagem*, capaz de repô-lo em memória e de *pintá-lo tal como ele é*. Para exemplificar, Chartier lembra o uso de manequins ou bonecos de cera, madeira ou couro, postos sobre as urnas sepulcrais monárquicas durante os funerais dos soberanos ingleses e franceses do século XVII, em que, na maior parte das vezes, o leito fúnebre vazio e recoberto por um lençol mortuário “representava” o defunto. Outras imagens, segundo esse mesmo historiador, funcionam com um registro diferente, como o da relação simbólica que, para Furetière, é a *representação* de algo pelas imagens ou propriedades de coisas, citando como exemplo o leão, tradicionalmente visto como símbolo de coragem; a bolha, como da inconstância; e o pelicano como o do amor materno<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia – A história entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p.74 -79.

Carlo Ginzburg também analisa as origens e acepções do termo ao longo de diferentes períodos históricos, propondo-se a elucidar a ambigüidade do conceito. Em sua notória erudição, discorre sobre as imagens de cera utilizadas durante os funerais dos imperadores romanos ao longo dos séculos II e III, passando pelas reflexões de Ernest Gombrich acerca dos cavalos ou servos de barro como substitutos nos arranjos funerários dos túmulos dos poderosos no Egito Antigo. Nesse sentido, segundo ele, a representação faz às vezes da realidade, evocando a ausência ao mesmo tempo em que sugere a presença, uma vez que a torna visível. Oscilaria, portanto, entre a substituição e a evocação mimética.

Indagando-se sobre a possibilidade de associar essa significação do conceito de representação às características universais do sinal e da imagem, Ginzburg percorre análises feitas por Jean-Pierre Vernant no âmbito dos signos utilizados na sociedade grega da Antigüidade, até textos hagiográficos do século XI, que analisam as funções atribuídas às relíquias dos santos no mundo cristão. Nessa trajetória, utilizando diversos exemplos, chega até a complexa questão da presença de Cristo na hóstia, pelo dogma da transubstanciação, para, finalmente, completar a hipótese, por ele mesmo considerada ousada, de que

É a presença real, concreta, corpórea de Cristo no sacramento que possibilita, entre o fim do Duzentos e o princípio do Trezentos, a cristalização do objeto extraordinário de que parti, até fazer dele o símbolo concreto da abstração do estado: a efígie do rei, denominada *representação*<sup>34</sup>.

As análises desses dois historiadores possibilitam a compreensão do conceito de *representação* e são também indicadoras da forma como irei utilizá-lo, especialmente conforme especifica Chartier, segundo o qual representar é *fazer conhecer as coisas imediatamente “pela pintura de um objeto”, “pelas palavras e pelos gestos”, por algumas figuras, por algumas marcas— como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias*<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> GINZBURG, Carlo. Representação: A palavra, a idéia, a coisa. In: *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85-103.

<sup>35</sup> CHARTIER, 2002, op. cit, p.165.

É nesse sentido que me proponho a trabalhar, utilizando-me também da reflexão de Cleuza Bueno. A autora afirma que, na noção de representação, fica implícita a possibilidade da imagem dar conta de algo ausente que é substituído por esta de várias maneiras, justificando a analogia ou a identidade de estruturas entre as imagens mentais e as materiais. Assim, as representações significam uma espécie de *pano de fundo*, tanto na percepção de imagens quanto na atividade mental de construí-las, pois elas simultaneamente contêm, transformam e representam algo<sup>36</sup>.

Entre a gama de *representações* das Missões, originadas sobretudo a partir dos remanescentes arquitetônicos e artísticos dos Sete Povos das Missões, encontramos uma vasta produção folclórica, literária, teatral, cinematográfica e artística, de um modo geral, que têm como referência a própria história da região.

Essas representações têm adotado elementos popularmente identificados à história dessa experiência, tais como as imagens da Cruz de Lorena, da própria igreja de São Miguel Arcanjo, dos índios guaranis e das esculturas por eles feitas no período reducional.

Ao discorrer sobre o papel das imagens e do imaginário para a História, em suas relações com a Literatura, a partir de um estudo de Walter Benjamim, Sandra Pesavento afirma que

Representação é a tradução visual e/ou mental de uma realidade exterior percebida, é a re-apresentação de algo que se encontra ausente no tempo e/ou no espaço. Mais ainda, a representação é a enunciação de um outro, que comporta um processo de epifania ou revelação. Assim sendo, a história nunca deixou de ser representação de algo que um dia foi, e o historiador contemporâneo, por sua vez, vai construir a sua representação sobre algo (...) vai re-imaginar o imaginado<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> BUENO, op. cit. p.137-166.

<sup>37</sup> PESAVENTO, Sandra. *O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamim e o imaginário social*. Texto discutido em aula do Programa de Pós-graduação de História em maio de 2000. pela autora, 2000, p. 1. Publicado em Revista Cultura n<sup>o</sup> 05. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

Sobre o conceito de *imaginário*, Eveline Patlagean, já no início da década de 90 do século XX, fez uma espécie de levantamento sobre os usos do mesmo enquanto categoria de análise. Destacou especialmente os temas, os campos e as dificuldades metodológicas desses estudos, assim como as fontes iconográficas, escritas e da tradição oral, e sua importância enquanto possibilidade de reconstituição das representações, mentalidades ou sistemas simbólicos de diferentes épocas ou períodos<sup>38</sup>.

Dessa forma, sabendo da ambigüidade que o termo *imaginário* comporta, e da necessidade de situá-lo como uma das categorias fundamentais a serem utilizadas nesta tese, procuro explicar a maneira com que vou empregá-lo a partir dos teóricos estudados e das concepções por eles expressadas. Entre os principais autores que tratam dessa questão, destaco Cornelius Castoriadis e Bronislaw Baczko. O último, particularmente, afirma que

(...) cada sociedade produz um sistema de representações entre as quais ocupam um importante lugar os símbolos e as imagens veiculadas através das artes, os signos visíveis de uma cultura, como expressão formal de conteúdos ideológicos ou estéticos, que originam imagens sobre grupos classes, partidos políticos ou instituições<sup>39</sup>.

Baczko analisa também a maneira como os imaginários sociais fornecem sistemas de orientações, informações e valores que operam por meio de simbolismos fortemente estruturados e construídos a partir de desejos, aspirações, motivações e da experiência de agentes sociais, constituindo potenciais unificadores das ações de grupos sociais. Esse estudioso ressalta que, através dos imaginários, as sociedades estabelecem a distribuição de papéis e de posições sociais, exprimem e impõem crenças, constroem códigos de comportamentos, produzindo representações de si próprias, nas quais as pessoas encontram um lugar, uma identidade e uma razão de ser.

<sup>38</sup> PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. A História Nova. São Paulo: Martins Fontes, 1990, 0.291-316

<sup>39</sup> BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi* – v. V, Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 332.

Assim sendo, os *imaginários sociais* podem ser concebidos como algumas das respostas que as coletividades dão aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais, através de modos especiais de funcionamento e constituindo uma das forças reguladoras da vida coletiva, pois é no centro dos imaginários sociais que o problema da legitimação do poder se encontra. E, como nenhum poder advém de qualquer princípio universal, físico, biológico ou espiritual, para se impor, ele precisa ser legitimado por um conjunto de relações de sentido. Por isso, o imaginário social torna-se inteligível e comunicável por meio da produção de discursos. O mesmo autor afirma que a fusão entre informações e valores faz com que os imaginários sociais constituam uma potência unificadora que suscita a adesão dos indivíduos a um sistema de valores, intervindo eficazmente nos processos de interiorização e, muitas vezes, levando-os a uma ação comum. Reforçando essa idéia, diz:

Os imaginários intervêm activamente (*sic*) na memória coletiva, para a qual (...) os acontecimentos contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram. Os imaginários sociais operam ainda mais vigorosamente, talvez, na produção de visões futuras, designadamente na projeção das angústias, esperanças e sonhos coletivos sobre o futuro<sup>40</sup>.

Backzco ainda defende que os imaginários sociais intervêm na vida coletiva, operando na produção de esperanças e sonhos sobre o futuro, mobilizando expectativas por meio da utilização de simbolismos que envolvem crenças, valores, rituais e ideologias. Eles também influenciam mentalidades por meio do controle de instrumentos de persuasão, pressão e pelo ato de inculcar valores e crenças que, contemporaneamente, encontram-se ligados aos meios de comunicação de massa, fabricantes de necessidades, manipuladores de emoções e divulgadores de diversas formas de *representação*<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> BACZKO, op. cit., p. 310-312.

<sup>41</sup> Idem.

Fazem parte desse imaginário rio-grandense acerca das Missões uma visão dos índios como heróis, *bravos e livres guerreiros*, representados especialmente pelas figuras de Sepé Tiaraju e Nicolau Nienghirú; dos padres jesuítas como *civilizadores*; e também uma série de lendas de tesouros escondidos, cobra que come criancinhas, mitos como o da origem, isto é, *das Missões como berço da história do povo rio-grandense* e, principalmente, a concepção do *apego à terra* como herança maior dos guaranis para os gaúchos.

Na operacionalização dos estudos sobre o imaginário das Missões, me deparei com uma questão fundamental: os mitos que o envolvem. Perguntei-me, então: qual o lugar do mito no imaginário? Como tratar de um tema tão complexo sem perder as questões centrais da tese? Enquanto interessada e estudiosa do tema, tenho procurado manter-me atenta aos discursos proferidos não só na mídia, como também na música, na literatura e em outras produções culturais. Nesse exercício, percebi que muitos mitos sobre as Missões ainda estão presentes no imaginário do Rio Grande do Sul. Propus-me a examiná-los, na perspectiva de uma espécie de levantamento que poderá me auxiliar na análise das obras das Artes Visuais, questão central da tese.

Para isso, considero a concepção de que os mitos fazem parte dos imaginários contemporâneos, conforme explica Mircea Eliade, enquanto relatos de acontecimentos ocorridos num tempo primordial, o tempo fabuloso do *princípio*. Como *narrativa de uma criação que relata de que modo algo foi produzido e começou a ser*. Narrativa essa que tem sua lógica própria, sua coerência intrínseca que lhe permite ser *verdadeira* em muitos planos, por mais afastados que esses estejam do plano no qual originariamente se manifestaram<sup>42</sup>. Na acepção de Eliade,

Os mitos, efetivamente, não narram apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver e trabalhando com determinadas regras. (...) Todo o mito, independentemente da sua natureza, enuncia um acontecimento que teve lugar *in illo tempore* e constitui, por esse fato, um precedente exemplar para todas as ações e “situações” que, depois, repetirão este acontecimento<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 11.

<sup>43</sup> ELIADE, Mircea. Função dos Mitos. In: *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 27.

Considerando que em todas as sociedades os homens têm necessidade de saber quem são e de onde vieram, e que na busca dessas explicações se constituem os chamados *mitos das origens*, pode-se afirmar que as Missões estão presentes no imaginário social do Rio Grande do Sul, enquanto participantes de seus mitos de origem. Em primeiro lugar na sua formação territorial e social, pois as Missões estiveram envolvidas nas disputas entre portugueses e espanhóis pelas definições das fronteiras meridionais. O território dos Sete Povos, localizado no ponto mais avançado da colonização espanhola, e os contingentes indígenas guaranícos, participaram efetivamente como força militar utilizada para a defesa dos interesses da coroa espanhola na Região Platina.

Essa questão aparece claramente nas análises a respeito do modo como a historiografia e a literatura tratam as Missões, originando as matrizes Luso-Portuguesa e Platina, que discutiram se o Rio Grande do Sul teria começado em 1626, com a fundação da redução de São Nicolau, ou em 1737, com o Forte de Rio Grande, discussão essa a qual nos referiremos no próximo item, ao tratarmos das Missões no imaginário da Historiografia e da Literatura.

Reforçando essa questão, Eliade afirma que o desejo de conhecer a origem das coisas é típico não só das sociedades arcaicas, mas caracteriza igualmente a cultura ocidental. Segundo ele, nos séculos XIX e XX multiplicaram-se as pesquisas sobre a origem do universo, da vida, das espécies, da sociedade, da linguagem, da religião, enfim, de todas as instituições humanas e de tudo o que nos cerca. Nesse sentido, os mitos da elite, particularmente em relação à criação artística e sua repercussão cultural e social pela ânsia de pertencer ao grupo dos *iniciados*, trai o desejo de descobrir um novo sentido, até então desconhecido, do mundo e da existência humana<sup>44</sup>.

Conforme esse estudioso atualmente ainda sobrevivem alguns comportamentos

---

<sup>44</sup> ELIADE, 2002 op. cit, p 72.



míticos como, por exemplo, o do *prestígio da origem*, que sobreviveu nas sociedades européias. Pesquisas recentes trouxeram à luz as estruturas míticas das imagens e os comportamentos impostos às coletividades por meio da mídia, que mitifica personalidades, transformando-as em imagens exemplares. A obsessão do sucesso traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana.

Destacando a relação que a construção dos mitos tem com a historiografia, José Murilo de Carvalho enfatiza a concepção de que a criação de mitos de origem é *fenômeno universal*, que pode ser verificado em *nações, povos, tribos e cidades*, aparecendo, *muitas vezes*, entrelaçado com a história, *procurando estabelecer uma versão dos fatos* que poderá dar *sentido e legitimidade à situação vencedora*. Isso muitas vezes ocasiona distorções a respeito de fatos e de personagens envolvidos, para atingir as idéias e as dimensões desejáveis, a fim de justificar a nova situação<sup>45</sup>.

Nesse sentido, as Missões integram também o mito das origens na formação do povo rio-grandense, por meio da concepção da identidade gauchesca. Essa seria constituída, etnicamente, pela miscigenação ocorrida entre os guaranis, espanhóis e portugueses, da qual surgiu o gaúcho, elemento síntese de nossa identidade cultural, conforme abordaremos mais adiante.

Outra questão significativa para a análise dos mitos relacionados às Missões é a de que o gaúcho teria herdado do índio guarani o amor à terra, a coragem e a força para defendê-la a qualquer custo, o que viria a ser comprovado em inúmeras ocasiões, tais como na Revolução Farroupilha e em outros episódios sangrentos de sua história.

Como grande exemplo de herói paradigmático que morreu defendendo sua terra está a figura de Sepé Tiaraju, mitificada por meio da literatura e estando presente

---

<sup>45</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas – O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 13.

até hoje na toponímia rio-grandense. O nome de *Sepé Tiaraju* aparece, no Rio Grande do Sul, na designação de cidades, ruas, escolas, estabelecimentos comerciais, empresas dos mais variados ramos e batizando Centros de Tradições Gauchescas.

A ligação dos gaúchos com as Missões também passa pelos hábitos cotidianos, tais como o de beber chimarrão. O *mate* já era utilizado pelos índios antes da entrada dos jesuítas, e foi incentivado pelos mesmos como forma de desestimular e substituir outras bebidas de uso ritualístico, como a *chicha*, feita de milho. A erva-mate, assim, passou não apenas a ser cultivada nas Missões como produto de consumo interno, tornando-se, depois, um dos principais produtos exportados. Hoje, é a bebida típica e predileta dos gaúchos, utilizada no dia-a-dia, sendo considerada, inclusive, um de seus símbolos oficiais.

Outra herança importante é a tradição pecuarista, cujo manejo surgiu com a introdução do gado pelos jesuítas. Os padres, junto com os índios, reuniram o gado em imensas reservas, as chamadas *Vacarias*. Havia, na então capitania, a Vacaria do Mar, na região sul do Rio Grande, e a Vacaria dos Pinhais, no norte. Elas constituíam poderosos atrativos tanto para os portugueses como para os espanhóis, levando-os às disputas pelo território, que originaram as atuais configurações geográficas do Estado.

Além disso, as Missões constituem também um referencial religioso. Até hoje, todos os anos, é realizada a Romaria do Caaró – ocasião em que são invocados os chamados *mártires das Missões*, os padres Roque Gonzáles, Juan del Castillo e Afonso Rodríguez, mortos pelos guaranis em 1628 –, bem como inúmeros outros eventos religiosos, tais como a procissão luminosa, em São Miguel, as missas temáticas, como a *Missa da Terra sem males*, e outras.

## 1.2. As Missões e as questões identitário-culturais no imaginário gaúcho

As Missões ocupam um importante lugar no *imaginário social* do Rio Grande do Sul, especialmente nas questões relacionadas à *identidade cultural* do povo desse Estado. Para elas, contribuem tanto a literatura como a historiografia, além do folclore – rico em lendas, causos, ditados – e toda uma produção musical, poética e narrativa, desenvolvida por uma cultura calcada no regionalismo gauchesco. Foi pensando sobre esses aspectos, e do como se constitui essa *identidade cultural*, que me questionei sobre de que forma se estruturou essa representação do gaúcho como elemento-síntese da identidade rio-grandense.

Estudando as relações entre cultura e identidade, e a forma como esses conceitos vêm sendo tratados nas Ciências Sociais, especialmente pela Sociologia e Antropologia, Denis Cuche afirma que a identidade, especialmente a cultural, foi tratada como algo preexistente ao indivíduo, como uma condição imanente, que o definiria de maneira estável e definitiva, como um dado que o marcaria de maneira quase indelével, como uma *segunda natureza* recebida como herança, e da qual não seria possível escapar<sup>46</sup>. Já o antropólogo Claude Levi-Strauss definiu identidade como um *foyer virtuel*, como uma entidade abstrata, sem existência real, mas indispensável como ponto de referência<sup>47</sup>.

Analisando duas formas de identificação: a primeira baseada na idéia de pertencimento, e a segunda a partir dos conceitos de referência ou auto-projeção, Gilberto Giménez esclarece que, na primeira, o indivíduo busca se situar em relação a espaços sociais e a grupos de maior visibilidade, como a família, a etnia, o habitat, o lugar de trabalho e outros. Na segunda, os indivíduos fazem auto-projeções em comunidades imaginárias, que se definem pelo caráter invisível e anônimo, construído pelas referências coletivas e simbólicas, que só se tornam visíveis através de seus símbolos, como é o caso da nação e da região<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> CUCHE, Denis. *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 1999, p.178.

<sup>47</sup> LEVI-STRAUSS, Claude. (Org.). *L'Identité*. Paris: Grasset, 1977. p. 332.

<sup>48</sup> GIMÉNEZ, Gilberto. Apuntes para una teoría de la identidad nacional. In: *Sociológica, Identidad Nacional y nacionalismos*. México, UNAM, año 8, n. 21, 1993, p. 24.

Estudos antropológicos e sociológicos mais recentes analisam a identidade quer pessoal, quer social, como algo socialmente construído, atribuído, mantido e que também só se transforma socialmente. Ruben Oliven resume essa concepção, explicando que (...) *Identities são construções sociais formuladas a partir de diferenças reais ou inventadas que operam com sinais diacríticos, isto é, sinais que conferem uma marca de distinção*<sup>49</sup>.

Conforme Cuche, os valores, significações e papéis dos seres humanos necessitam de legitimidade social, de confirmação por parte de seus semelhantes. Pode-se dizer, assim, que é em virtude de definições que existem indivíduos e sociedade. Nessa óptica, é fácil entender que o processo de identificação é multidimensional e dinâmico, é um processo de construção de imagens, de representações, que fazem parte de todo um universo simbólico e, por isso, ligado às manifestações da arte<sup>50</sup>.

Ao se tratar das identidades coletivas, duas questões são fundamentais: a identidade nacional e a identidade cultural. A construção da idéia de nação como um produto cultural, surgida na Europa a partir do final do século XVIII, já foi amplamente estudada por historiadores, sociólogos, antropólogos e cientistas sociais, tais como Eric Hobsbawn e Terence Ranger, Benedict Anderson, Ernest Gellner, Pierre Bourdieu, Oliven e outros, sendo consenso que ela deu origem a uma *comunidade política imaginada*, na qual são invocadas antigas tradições apresentadas como fundamento natural de uma identidade<sup>51</sup>.

Gellner explica que, através desse processo, contrói-se uma identidade nacional que procura dar uma imagem à comunidade abrangida por ela. Por outro lado, a busca ou a proposta de uma identidade nacional leva freqüentemente a condições em que o objetivo desejado é uma integração supostamente harmoniosa, que neutralize os conflitos e mascare as contradições<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> OLIVEN, Ruben. Mitologias da nação. In: FÉLIX, Loiva Otero e ELMIR, Claudio (Org.). *Mitos e Heróis – Construção de Imaginários*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998, p. 23-39.

<sup>50</sup> CUCHE op. cit., p.183.

<sup>51</sup> HOBBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780 – Programa, Mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismos*. Lisboa: Gradiva, 1993. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 107-132. OLIVEN, Ruben George. Mitologias da nação. In: Félix & Elmir (Org.). *Mitos e heróis – Construção de imaginários*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998, p.23 - 39.

<sup>52</sup> GELLNER, op. cit., p.56

Nesse sentido, Perez Vejo reafirma a idéia de que a criação de uma consciência e de uma identidade nacional é um processo mental, cujo funcionamento se relaciona muito mais ao desenvolvimento de modelos culturais que políticos, pois a nação, como conceito, é um assunto ligado à análise de filiações, arquétipos, ritos e mitos. Esses podem ser expressos nas rotinas, nos costumes e nas formas artísticas, que passam a constituir um conjunto de elementos e valores simbólicos, nos quais as pessoas se identificam e se reconhecem. O texto de Perez Vejo é fundamental para que se compreenda a importância dos estudos iconográficos, centrados no que ele chama de *pintura de la historia*. O autor chama a atenção para o caráter polissêmico que as imagens podem ter em determinadas percepções do mundo, legitimando a visão propiciada por grupos hegemônicos. Destaca, ainda, que em qualquer época da História, a construção de imagens se move dentro de determinados marcos ideológicos conceituais, permitindo, por meio da análise do discurso ideológico da pintura oficial, reconstruir os discursos de invenção das nações e dos processos que permitiram aos indivíduos das sociedades contemporâneas passar de súditos de um monarca a cidadãos de uma nação<sup>53</sup>.

Discorrendo sobre a produção artística e a elaboração de identidades culturais coletivas através da arte, Icléia Borsa Cattani alerta para a distinção entre os conceitos de *identidade cultural* e *identidade nacional*, que não devem ser confundidos, pois o primeiro só é identificável no coletivo, quer seja num grupo minoritário, regional ou de uma nação. De acordo com sua visão, embora a identidade cultural não seja *um dado absolutamente natural*, nela é possível detectar elementos preexistentes, utilizados conscientemente, enquanto o segundo refere-se a *uma construção, de caráter artificial, que obedece a interesses externos de ordem econômica e política, pinçando alguns elementos comuns existentes no grande grupo e impondo outros*.

Nesse texto, Cattani destaca a problemática da identidade cultural não resolvida na América Latina, por razões de ordens culturais ou históricas e, principalmente, por

<sup>53</sup> PEREZ VEJO, Tomaz. La pintura de historia y la invención de las naciones. In: *Locus, Revista de História* - v.5 nº 1. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/UFJF, 1999, p.148 - 159.

se tratar de uma *relação de poder*, na medida em que os modelos políticos, econômicos e culturais vêm de fora. Para ela, essa *crise* não é negativa, uma vez que *é a partir dela que nos definimos* e é nela que buscamos estratégias para *reconstruir a cada momento nossas identidades*. Afirma, ainda, que as relações de poder que vêm de fora, como a de Nova Iorque para São Paulo, repetem-se, internamente, de São Paulo para Porto Alegre, por exemplo, circulando dos centros maiores para os menores<sup>54</sup>.

Castoriadis explica que, nessas representações, estão implícitas escolhas simbólicas e, para compreendê-las, é preciso, na medida do possível, captar as significações que carregam. Destaca que, apesar de presa entre as coerções do racional e do que denomina de *real*, todas as sociedades procuram respostas a algumas das questões mais fundamentais, principalmente aquela que indaga: quem somos *nós*?<sup>55</sup>

Na busca de uma definição de sua identidade, os grupos sociais se auto-atribuem símbolos, definindo-se e sendo definidos coletivamente pelos outros, em relação a um *nós*. E nesse *nós* vai uma designação, um nome que comporta um significado. Dessa forma, para quem ouve as expressões *somos brasileiros ou somos gaúchos*, há uma identificação compreendida, pois nossa identidade está ligada aos conceitos de nacionalidade e regionalidade, aos quais nos filiamos.

Sobre o papel da identidade, Sandra Pesavento afirma que

(...) a identidade é um processo ao mesmo tempo pessoal e coletivo, em que cada indivíduo se define em relação a um "nós" que, por sua vez se diferencia dos "outros". Enquanto representação, a identidade pode ser dada e atribuída mediante um processo de "ilusão de espírito" e intencionalidade deliberada, mas também implica um procedimento de opção e escolha correspondendo a uma necessidade de reconhecimento e identificação presentes no

<sup>54</sup> CATTANI, Icléia Borsa. Produção artística e identidades. In: *Arte e Cultura da América Latina*. (Ano II, nº 3). São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte, CESA, 1992, p. 87 - 88.

<sup>55</sup> CASTORIADIS, Cornélius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

inconsciente coletivo. (...) verificada por traços e atributos que distinguem e individualizam uma coletividade, o padrão de referência identitário fixa estereótipos e constrói estigmas, definindo papéis e pautando comportamentos. Partindo de um sistema articulado de idéias e imagens de representação coletiva, a identidade estabeleceu uma existência social distinta que se afirma no plano do imaginário e se traduz em práticas sociais efetivas, legitimadoras daquela representação<sup>56</sup>.

Essa historiadora destaca que as representações são historicamente construídas. Por isso, as identidades que desenham o perfil do cidadão ou estabelecem representações sobre o que é chamado de *o caráter de um povo* correspondem a práticas que envolvem relações de poder e que objetivam construir mecanismos de coesão social. A adesão a uma *causa* dessa natureza dependerá, por um lado, dos esforços deliberados para a construção de projetos explícitos com a chancela do Estado, que convoca os intelectuais para a explicação científica e artística do real.

Contudo, o endosso de uma identidade ocorre também como o resultado de um processo que atende às necessidades do inconsciente coletivo, como, por exemplo, o desejo presente em toda a comunidade de buscar suas origens e explicar seu passado. Ou seja, como construção social imaginária, a representação identitária, pode ser dada ou atribuída, mas também implica opções e escolhas que não decorrem de manipulação, mas de uma adesão voluntária na busca de padrões de referência com alta carga de positividade<sup>57</sup>.

Inúmeros estudos tratam das contribuições que a arte deu para a construção da idéia de identidade nacional no Brasil, analisando a forma como a intelectualidade da década de 20 pensou a renovação no domínio da produção artística, centrada não só na compatibilização do moderno com o nacional, mas na concepção do moderno assentado em tradições nacionais populares, mantendo laços com a tradição.

---

<sup>56</sup> PESAVENTO, Sandra. Contribuição da História e da Literatura para a Construção do Cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO (orgs). Discurso histórico e narrativas literárias. Campinas: UNICAMP, 1988, p. 17 - 39.

<sup>57</sup> PESAVENTO, Ibidem, p. 20.

Segundo José Augusto Avancini,

Os elementos associados, primitivo e popular, foram conectados a um desejo de criar uma imagem do país que fosse diferente daquela existente, que revelasse simultaneamente o afã de modernização e as realidades culturais que eram, até então, desconsideradas. Os modernistas tentaram a associação entre o mais “moderno” e o mais “atrasado”. O trem chegando na vila pobre do interior. O caboclo na cidade grande. O carnaval como a festa da “raça”. A mulata como o padrão de beleza nacional. Tudo isto nos trouxe uma inversão de valores e permitiu o afloramento de realidades até então tidas como vergonhosas. Afinal o modernismo mostrou pela primeira vez nossa “dupla face”: moderna, cosmopolita, avançada e também antiga, provinciana, retrógrada<sup>58</sup>.

Avancini destaca que o caminho percorrido pelas artes visuais revela a constante oscilação entre a tendência cosmopolita e a regionalista, típica de um processo cultural antropofágico de assimilação e digestão de constantes culturais de várias procedências, que entraram na formação da cultura brasileira<sup>59</sup>. Partindo da idéia de renovação e atualização, aos poucos, a chave para os modernistas passa a ser a constituição de uma entidade nacional, uma realidade que expressasse a totalidade, como num conjunto de retratos, que expusesse *o todo e as partes*, na relação nacional-regional, riqueza e drama, pelo desejo de se criar uma imagem positiva do país, a ser mostrada com orgulho e paixão para o mundo todo.

Postas essas premissas, poderíamos nos questionar: afinal, o que define a identidade cultural do povo do Rio Grande do Sul, e qual a relação das Missões com essa identidade? Concordando com as concepções que consideram a identidade como uma construção simbólica, construída historicamente e a se construir por diferentes grupos sociais, procuro analisar os principais momentos da construção da identidade gaúcha e suas relações com as Missões.

<sup>58</sup> AVANCINI, José Augusto. *A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-33*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, 1982, p. 26-27.

<sup>59</sup> AVANCINI, op. cit., p. 29.



Maria Eunice Maciel pontua que o gaúcho, além de designar o homem do campo ligado ao pastoreio, é um gentílico que indica todos os nascidos no Rio Grande do Sul. Essa figura, construída sobre uma metáfora da natureza, *as raízes*, expressa uma determinada imagem dos habitantes desse Estado. Ao operar dessa forma, gera clichês, estereótipos e representações, sintetizando valores e concepções de como seriam ou deveriam ser os seus habitantes<sup>60</sup>. Conforme essa antropóloga, analisar essa representação identitária não implica verificar o que há de falso ou verdadeiro na figura do gaúcho, mas o que ela significa para a população envolvida. Dessa forma, não se trata de realizar uma oposição mecânica a ela, mas de verificar a maneira como se fez essa representação, para entender o sentido dessa figura emblemática e unificadora, capaz de operar com a idéia de homogeneidade, que se sobrepõe às diferenças regionais e as suas contradições internas<sup>61</sup>.

Grande parte das narrativas que trata da questão da origem do gaúcho fazem uma ligação desse com os índios das Missões. Manoelito de Ornellas, no texto *O Rapsodo Bárbaro*, assim explica essa origem:

O conquistador ibérico encontrou aqui o índio na sua primitiva agitação selvagem, entregue ao seu nomadismo, ainda sem a noção elementar do tempo. Desse encontro guerreiro nasceu o gaúcho. A-pesar-de (*sic*) de seu sangue misturado, o gaúcho não é, porém, um mestiço na acepção exata do sentido. (...) O pampa resolveu rapidamente o encontro do índio com o homem peninsular, numa nova direção americana. O gaúcho veio a ser o homem no qual se agrupam as qualidades marcantes do ibérico. Soube viver a vida do índio, com uma consciência (*sic*) européia e assimilar os princípios da moral primitiva do pampa – a lealdade, a hospitalidade e o valor. A remota origem arábica do peninsular com o nomadismo atávico do índio deram características especiais ao tipo racial do pampa rio-grandense. O gaúcho (...) está fora da lei, mas é um homem da justiça. É inculto, mas rico em tradições, deixar-se-á matar a faltar com a palavra empenhada. Mas seu espírito é fértil em evasões e ironias. Ele é – em síntese – o

<sup>60</sup> MACIEL, Maria Eunice de Souza. Procurando o imaginário social: apontamentos para uma discussão. In: *Mitos e heróis. Construção de Imaginários*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998, p. 75-86.

<sup>61</sup> MACIEL, Maria Eunice de Souza. Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro. In: BERND, Zilá, *Olhares Cruzados*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000, p.76-95.

<sup>62</sup> ORNELLAS, Manoelito de. A gênese do Gaúcho Brasileiro. In: NETO, Simões Lopes. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1983, p. XIX-XXIV.

pampa fluídico e a rocha peninsular<sup>62</sup>.

Em outro trecho, o mesmo autor afirma:

Muito antes da entrada das sumatras portuguesas pela barra de São Pedro com as primeiras famílias açorianas, já era o Rio Grande, a província de Tapes, dividida em 10 grandes fazendas jesuíticas, com riquíssimos rebanhos. Os homens que tangiam esses gados montavam a cavalo, vestiam o chiripá e conheciam todos os segredos da equitação e dos campos.<sup>63</sup> Foram os primeiros gaúchos do século XVIII, mestiços de espanhóis e de índias<sup>63</sup>

Essa concepção da imagem do gaúcho, tendo como um dos elementos de sua origem étnica o índio, pode ser identificada claramente na capa do livro *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo*, de Barbosa Lessa<sup>64</sup>. Nela vemos um mapa do Estado, tendo, do lado esquerdo, o perfil de um indígena e, do direito, o rosto de um gaúcho, com a frase *Como surgiu o Rio Grande*. A imagem do índio em questão, porém, lembra muito mais as feições de um índio norte-americano do que as dos nossos nativos. Isso certamente se deve à influência que o cinema norte-americano já exercia e, também, pelo fato de os estudos



Fig. 01- Rafael Siqueira, 1984.

<sup>63</sup> Idem

<sup>64</sup> LESSA, Barbosa. *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984. Capa de Rafael Siqueira.

antropológicos não terem, naquela época, a divulgação que posteriormente veio a acontecer.

É importante também lembrar que nem sempre o gaúcho foi bem visto. Sergius Gonzaga destaca que, inicialmente, os gaúchos eram os gaudérios, tipos indiáticos, mestiços, originários da dispersão dos guaranis das Missões e do estupro das índias, prática de bandeirantes e soldados e que, na

(...) diáspora geral do mundo dos aborígenes, perderam sua identidade tornando-se marginais. Incorporados pelos estancieiros ao processo produtivo pastoril, passaram a constituir uma mão-de-obra especializada e extremamente fiel aos patrões, convertendo-se em peões ocasionais ou permanentes, de acordo com as necessidades da estância<sup>65</sup>.

Aproveitados, num segundo momento, como *bucha-para-canhão* nas disputas fronteiriças entre portugueses e espanhóis, eles eram os soldados *pobres e corajosos para arriscar a vida pela mística do heroísmo e pelo saque nem sempre compensatório*. Logo em seguida, passaram a ser perseguidos e denegridos pelos mesmos setores dominantes, e depois considerados como *malfeitores e bandidos* que deveriam ser *exterminados na defesa da propriedade privada e em nome da ordem*.

O vocábulo *gaúcho* passou, então, a designar diferentes espécies de trabalhadores de estâncias: peões, changadores, posteiros e outros, estendendo o termo para diversas facetas do trabalhador rural. Segundo Gonzaga, a implantação desse mito levou várias décadas, constituindo um instrumento de sustentação e imposição ideológica dos mesmos grupos que, anteriormente, tinham destruído a figura marginal e transformado a figura do gaúcho-pária em gaúcho-aristocrata.

No final do século XIX e início do XX, uma imagem positiva do gaúcho passa a ser difundida, especialmente pela literatura e pela historiografia, dando substância a

<sup>65</sup> GONZAGA, Sergius. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José Hildebrando (org.). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996. p. 114.

um herói paradigmático forjado também pelas manifestações da cultura popular e pelo conjunto dos discursos literário, jornalístico e político. Nessa época, as alterações impostas pelas transformações econômicas e pela modernização das lides da pecuária fizeram com que grandes parcelas desse proletariado rural fossem expulsas de seu espaço e passassem a assumir uma concepção idílica do passado, por meio de um saudosismo não virulento e nostálgico.

Explicando as características das imagens do gaúcho geradas pela literatura, Daysi Albeche afirma:

O gaúcho heróico do padrão romântico é muitas vezes generalizado como sendo a imagem da sociedade rio-grandense. Por sua mitificação, é comum apresentá-lo como representante de determinados qualificativos que podem ser traduzidos em valores de: bravura, honestidade, liberdade, justiça, força física, destreza, coragem, patriotismo, lealdade, ordem e moralidade. A facilidade de se aceitar estes qualificativos pode ser explicada por pertencerem à estrutura do núcleo simbólico presente em todo o mito do herói<sup>66</sup>.

Analisando as mudanças pelas quais passou o sentido do termo *gaúcho* nas décadas de 1860/70, por influência do Romantismo, Albeche ressalta as obras de Apolinário Porto Alegre, Augusto Meyer e Oliveira Belo, que exerceram influência no desenvolvimento da literatura do final do século XIX, exaltando os símbolos de um *tempo de glórias*, configurado na Revolução Farroupilha e seus ideais, e cultuando o *monarca das coxilhas* e o *bom campear*, associando os valores do mesmo ao combate à tirania do império e ao processo de desenvolvimento da propaganda republicana no Rio Grande do Sul. Segundo a historiadora, a imagem do gaúcho dessa época passa a ser a resultante da *reinterpretação do núcleo simbólico da sociedade positivista (...) onde o culto aos gloriosos farroupilhas é homogeneizado como modelo de união e coesão da raça, de unidade moral e mental*. Em sua interpretação, o mito do gaúcho *reata o fio da história como uma raça sociável, pois o gaúcho real é uma contradição à ordem social positivista, não sendo aceito como modelo*. Por outro lado, *a historiografia, reinterpretando o núcleo simbólico do padrão romântico, criou um símbolo tido como original de uma sociedade*

<sup>66</sup> ALBECHÉ, Daysi Lange. *Imagens do gaúcho. História e mitificação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 7.

<sup>67</sup> Idem, p. 22 - 27.

*homogeneizada, afastando-se dos testemunhos históricos do gaúcho real*<sup>67</sup>.

A mesma autora ratifica que

O padrão romântico, ao idealizar um herói civilizador como sendo modelo de um tipo “sui generis”, contribuiu na difusão histórica deste símbolo, mas o gaúcho nem sempre foi um arquétipo de um Tempo de Ouro, porque o núcleo simbólico foi constantemente reinterpretado em tempos históricos diferentes. (...) Os qualificativos da idealização literária contradizem o gaúcho real, identificado através dos testemunhos dos viajantes estrangeiros e dos trabalhos acadêmicos<sup>68</sup>.

Em seu texto, conclui que a imagem do gaúcho teve diferentes significados ao longo da história do Rio Grande do Sul e que o gaúcho real foi esquecido pelos literatos, sendo criada uma imagem *de liberdade, igualdade e humanidade, modelada pela cidade buscando um fim coletivo*.

Conforme Eunice Maciel,

Nesse processo de construção e legitimação de uma figura emblemática, retornou-se ao passado e ao universo rural da campanha, à região das estâncias, onde o gaúcho histórico surgiu e adquiriu significado. Ancorada, pois, no mundo pastoril-pampeano, os traços que forjam e alimentam a figura (por exemplo, o uso do cavalo, a vestimenta bombacha, e os hábitos do chimarrão) correspondem, historicamente, a essa região específica. Ela ganha, assim, um caráter de ancestralidade e de modelo que lhe confere mesmo algo de “sagrado” e “intocável”.<sup>69</sup>

A figura do *gaúcho*, assim, acaba unificando e servindo como referencial a todos os habitantes do Estado, inclusive para os que não são de ascendência luso-brasileira, principalmente os descendentes de imigrantes alemães e italianos. Dessa forma, extrapola os limites da campanha e do meio rural. Procurando explicar essa imbricação entre as identidades do gaúcho e dos descendentes de imigrantes, Maciel afirma:

<sup>68</sup> ALBECHE, op. cit., p.141 - 142.

<sup>69</sup> MACIEL, op. cit., 2000. p. 92.

Assim, ao mesmo tempo em que nas regiões coloniais há uma proliferação de centros de tradições gaúchas, com gaúchos de bombachas falando com sotaque italiano ou alemão, também proliferam os grupos folclóricos que procuram reconstituir o folclore de seus locais de origem de seus antepassados. O que ocorre é uma sobreposição ou cruzamento de referências identitárias, sem que isso seja visto como contradição ou problema pelos envolvidos. O gaúcho fornece um patrimônio cultural coletivo mais geral, lidando com o regionalismo, e, o “colonial”, um outro mais próximo, lidando com comunidade e família<sup>70</sup>.

Essa questão se insere nas explicações dadas na obra *A invenção das tradições*, organizada por Hobsbawn e Ranger, segundo os quais a história permite que se lance uma ponte entre o passado e o presente, restabelecendo uma continuidade que se rompera. Por outro lado, esses historiadores destacam que, muitas vezes, essa continuidade é *fabricada* por meio de *invenções*, o que ocorre especialmente em alguns períodos da História<sup>71</sup>. A esse respeito, Hobsbawn afirma:

Por “tradição inventada” entende-se todo um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer uma continuidade com um passado apropriado<sup>72</sup>.

Segundo essa análise, as tradições inventadas têm funções políticas e sociais que, muitas vezes, são manipuladas por determinados grupos, explorando práticas oriundas de necessidades, sem que isso seja claramente percebido por todos. Outra explicação para as *invenções das tradições* refere-se aos mitos que todos herdamos e que passam a ser compartilhados. Esses mitos são glamurizados, dando origem a falseamentos que, muitas vezes, sobrepõem-se e passam a ser vistos como verdadeiros. Dessa forma, constroem-se idéias relativas a uma época idealizada, que *pasteuriza o passado*, misturando temporalidades, gerando uma história aparentemente coerente que, em nível de consumo, é dotada de elementos irresistíveis e, por isso, as Missões no imaginário social do Rio

<sup>70</sup> Idem p.93.

<sup>71</sup> HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence (Org.). *Introdução à invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

<sup>72</sup> HOBBSAWN, 1984, op. cit., p. 9.

Grande do Sul aparecem tanto como um período *dourado*, como um período trágico.

É preciso lembrar, também, que a construção da identidade gauchesca é um processo comum aos habitantes da Região Platina, pois os atuais uruguaios e argentinos tiveram uma ascendência árabe comum, pelo lado espanhol, não podendo ter sua história desvinculada da platinidade. Essa, porém, é uma questão controversa na historiografia desenvolvida no Rio Grande do Sul, como analisa Maria Medianeira Padoin<sup>73</sup>.

Enquanto alguns autores, como Manoelito de Ornellas, afirmam que o gaúcho nasceu (...) *do ventre fácil da índia com o pai peninsular, dono das tradições árabes que vinha para a América, fosse espanhol ou português, trazendo a indumentária, o cavalo e os meios de vida que o avô oriental lhe ensinara*<sup>74</sup>, outros, como Moisés Velhinho, se preocupam em ressaltar a unidade brasileira *que necessitava ser reconhecida como homogênea*, e as diferenças de *índole* entre o gaúcho *malo* (violento/platino) e o gaúcho brasileiro (rio-grandense), de ascendência luso-portuguesa e com pouca influência indígena.

Nas construções identitárias, muitas vezes fica difícil distinguir história e mito, pois eles se mesclam, dando uma aparência de coerência e continuidade a processos nos quais, muitas vezes, houve rupturas. De maneira idealizada são estabelecidas conexões, preenchendo as lacunas. Pesavento destaca a positividade da invenção do gaúcho, em que a face do gauchismo regionalista não pode se restringir a uma imagem reducionista, que associe a idéia de região ao mundo rural, da propriedade pecuarista, preferindo considerá-la como uma *representação-síntese de um estado múltiplo, variado e díspar em sua constituição étnica, uma espécie de imagem que pode se decompor como um espectro de luz, síntese de todos os que contribuíram para a formação do Rio Grande do Sul*<sup>75</sup>.

Porém, como foi estendida essa identidade formada entre os habitantes da zona rural para a zona urbana?

<sup>73</sup> PADOIN, Maria Medianeira. Cultura Rio-Grandense – o Gaúcho e a identidade regional. In: Quevedo, (Org.). *Rio Grande do Sul: Quatro séculos de História*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999, p. 368- 376.

<sup>74</sup> ORNELLAS, Manoelito. *Rio Grande do Sul, terra e povo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969, p. 50.

<sup>75</sup> PESAVENTO, 1993, op. cit, p.12-13.

José Hildebrando Dacanal explica que esse transplante da cultura rural para a zona urbana muito se deveu à criação dos Centros de Tradições Gaúchas. Segundo ele, os imigrantes provenientes de famílias de estratos inferiores das oligarquias, fortemente marcados por seu passado agrário e se sentindo estranhos à cultura urbana – sobretudo diante da rápida aculturação norte-americana verificada com o pós-guerra –, procuraram justamente resgatar as tradições do passado, buscando uma imagem na qual pudessem se reconhecer e também se agregar<sup>76</sup>.

Dessa forma, nasceram os CTGs, Centros de Tradições Gaúchas. Eles recriam, de maneira estilizada, as formas culturais do campo, reunindo migrantes da primeira ou segunda geração – a maior parte de classe média e alguns representantes dos estratos inferiores que pudessem pagar suas *pilchas* – e estabelecendo uma estrutura ideológica, sintetizada em expressões como galpão, patrão, peão e prenda. Trata-se, assim, de uma idealização de um passado que não era deles e da criação de um espaço impregnado de alguns elementos de uma tradição comum a quase todo o Rio Grande do Sul, no qual esses grupos poderiam se congregarem.

Segundo Oliven, foi no final do século XIX e na primeira metade do século XX que várias entidades tradicionalistas foram criadas no Rio Grande do Sul<sup>77</sup>. A primeira delas foi o Centro de Tradições Gaúchas 35, criado em 1948, que passou a ser uma espécie de modelo às centenas que surgiram depois, alastrando-se por todo o Estado e vindo a aparecer também em diversas regiões do país e mesmo do mundo. Vinculados ao MTG, Movimento Tradicionalista Gaúcho, hoje existem cerca de 1.500 CTGs espalhados no Estado e outros 800 no resto do Brasil<sup>78</sup>. Curiosamente, há CTGs também

<sup>76</sup> DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. In: GONZAGA, Sergius e FISCHER, Luís Augusto (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998, p. 81-90.

<sup>77</sup> Grêmio Gaúcho de Porto Alegre em 1898, União Gaúcha de Pelotas, Centro Gaúcho de Bagé em 1899, Grêmio Gaúcho de Santa Maria, em 1901, Sociedade Gaúcha Lombagrandense em 1938, Clube Farroupilha de Ijuí, em 1943.

<sup>78</sup> OLIVEN, Ruben George. O maior movimento de cultura popular do mundo Ocidental: o tradicionalismo gaúcho. In: *Caderno de Antropologia* (nº 1). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1990, p. 10-11.



em países como Estados Unidos, Argentina, Uruguai, Japão, Malásia e Holanda. Essa expansão do movimento tradicionalista é justificada quando afirmam que

Gaúcho é um estado de espírito. Pode vir a ser qualquer indivíduo do universo; basta que cultive nossos usos e costumes, seja nobre de espírito e, sobretudo, respeite a tradição e ame este chão como sua pátria<sup>79</sup>.

A figura do gaúcho, devido a todo esse processo de construção simbólica, acabou assumindo ares de herói, ao representar as qualidades que a população identifica como as de um herói – honradez, solidariedade e coragem. E como há uma identificação entre a população e sua figura, qualquer ato considerado heróico realizado por um gaúcho atinge os outros gaúchos, uma vez que sua figura é socialmente partilhada.

Pesavento afirma que esse perfil do tipo simbólico regional foi respaldado por uma visão determinista e evolucionista do início do século XX, assegurando-lhe tendências inatas para a defesa das causas justas, da liberdade e do patriotismo. A própria questão do pertencimento ao país, inclusive, aparece como uma escolha, gerando um sentimento de ufanismo, que veicula a idéia de que *ser gaúcho é ser mais brasileiro que os demais*, uma vez que isso teria ocorrido por opção<sup>80</sup>.

Ao discutir sobre a construção social da identidade gaúcha, Oliven analisa as tensões presentes em assuntos como autonomia e integração do Rio Grande do Sul em relação ao Brasil. Afirma que o regionalismo mobiliza sentimentos coletivos, vinculando identidades e ideologias ligadas à memória de sua história e indicando que a continuidade e a vigência desse discurso, em diferentes momentos históricos, permitem concluir que as significações por ele produzidas têm uma forte adequação às representações da identidade gaúcha<sup>81</sup>.

<sup>79</sup> ACRI, Edison. *O gaúcho – usos e costumes*. Porto Alegre: Editora Grafosul, 1985, p. 13.

<sup>80</sup> PESAVENTO, Sandra. Ressentimento e ufanismo: sensibilidades do Sul profundo. In: BRESCIANI e NAXARA. *Memória e Res(sentimento). Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2001, p. 230.

<sup>81</sup> OLIVEN, Ruben George. op.cit. A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil - Nação. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992. p. 65.

Entretanto, a questão da adequação dessa identidade não é compartilhada de forma unânime por todos os habitantes do Estado, havendo quem a considere *uma forma de manifestar esta dinâmica truncada de reconhecimento mútuo que temos com a nação*, pela necessidade de que nos reconheçam *como não sendo uma província*. E, como essa aprovação raramente vem, desdenhamos o centro do país e reafirmamos nossa autonomia *num separatismo latente*<sup>82</sup>.

O historiador Tau Golin, um dos mais acirrados críticos da visão do tradicionalismo como o prolongamento de uma sociedade tradicional, afirma que:

Nesse esforço intelectualmente buscado entre a sustentação na memorialística e na normatização de uma identidade que fosse, ao mesmo tempo, individual e gentilica, está a robustez do tradicionalismo rio-grandense, como mito e sua eficiência como dogma. Esse esquema relativamente simples funciona. É o campo fértil às fantasias e aos rituais garantidos por um robusto e intenso calendário de eventos, sustentado por uma impressionante rede de comunicação moderna – televisões, jornais, revistas e internet<sup>83</sup>.

o

Nilda Jacks também aponta a mídia como um dos fatores que ajudou a fortalecer a construção da imagem do gaúcho, quando esta, objetivando potencializar o Movimento Tradicionalista Gaúcho, *pegou o barco* e acabou ajudando a consolidá-lo no auge do processo do renascimento do gauchismo, na década de 80<sup>84</sup>.

Analisando a trajetória percorrida pela polêmica questão da identidade gauchesca, Oliven ressalta que

Na década de 80 a identidade gaúcha transformou-se num móvel de disputas, caracterizado por intensas e acaloradas polêmicas. Embora procurando posicionar-se em campos opostos, os contendores no fundo estavam girando em torno do mesmo corpo semântico: a figura do gaúcho, o modo de construí-la, os critérios para definir sua autenticidade, as instâncias de sua legitimidade e consagração<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> CORSO, Mário. O sonho Piratini e a identidade gaúcha. In: *Jornal Zero Hora, Caderno de Cultura*. Porto Alegre: Rede Brasil Sul de Comunicações, 20/09/2002, p. 08.

<sup>83</sup> GOLIN, Tau. O lugar da invenção "tradicional" na modernidade conservadora. In: *Jornal Zero Hora, Caderno de Cultura*. Porto Alegre: Rede Brasil Sul de Comunicações, 20/09/2002, p. 06.

<sup>84</sup> JACKS, Nilda. *Mídia Gaúcha – Indústria Cultural e Cultura Regional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998, p.75.

<sup>85</sup> OLIVEN, op. cit, 1992, p. 108.

Os tradicionalistas construíram uma imagem do gaúcho freqüentemente anacrônica, a partir do passado, como se ele fosse imutável, e o defendem como o legítimo representante dos valores do Estado. Com o passar do tempo, porém, inúmeras polêmicas passaram a se desenvolver em torno do movimento tradicionalista, principalmente pela postura de seus integrantes ao tentar exercer um controle sobre as tradições gauchescas, seja em suas vestimentas típicas, na música, nas danças e em outras manifestações culturais. Isso originou um grupo de dissidentes denominados nativistas. Mas o que diferencia basicamente um grupo do outro?

Segundo Oliven, embora aparentemente se proponham a ser um a antítese do outro, no fundo há uma grande semelhança entre os dois grupos que se dizem diferentes. Em sua análise, afirma que os tradicionalistas e os nativistas acabam seguindo um mesmo modelo, variando apenas a roupagem, pelas posições mais conservadoras dos tradicionalistas e mais avançadas dos nativistas. Estes não se consideram dogmáticos, pois apóiam a reforma agrária, negam a hierarquia semelhante à dos quartéis, imposta pelos tradicionalistas, e denunciam a problemática social em vez de exaltar o passado agro-pastoril de forma saudosista e arcaica. Na disputa pelos mesmos bens simbólicos, pretendem fazer uma ponte entre o passado e o presente do Rio Grande do Sul<sup>86</sup>.

Jacks<sup>87</sup> pontua que o tradicionalismo foi uma reação à hegemonia cultural norte-americana do pós-guerra, ou seja, à imposição da cultura do *Tio Sam*, num contexto em que, durante o Estado Novo, Getúlio Vargas, pretendendo aniquilar os regionalismos e acelerar os processo de centralização do poder, ordenou a queima de todas as bandeiras e demais símbolos estaduais. O nativismo, segundo ela, surgiu em um outro contexto, opondo-se à aos padrões culturais impostos pela Rede Globo que,

---

<sup>86</sup> Idem p. 118.

<sup>87</sup> JACKS, 1999, op. cit., p. 74-86.

na década de 70, passou a ditar, em nível nacional, uma linguagem e estética para o Brasil, de Norte a Sul. Por outro lado, o Nativismo fez frente à *mesmice* cultural interna, exercida pela hegemonia do tradicionalismo. Ela indica ainda que o primeiro trouxe uma renovação, revigorando o culto aos costumes, incorporando as camadas jovens da população aos tradicionais hábitos do chimarrão, do uso da bombacha e da curtição da música regionalista. A respeito da consagração do nativismo por meio da música e da literatura, cita o sucesso da dupla Kleiton e Kledir, do instrumentista Borghetinho, e de Luis Fernando Veríssimo, com seu *Analista de Bagé*, aclamados além das fronteiras do Estado.

Essa mesma autora destaca, porém, que

Tanto através do Tradicionalismo como do Nativismo houve uma reestruturação da identidade regional e que ambos os movimentos respondem às influências externas, ou seja, são gerados a partir da confrontação com outras culturas e se constroem para marcar uma diferença. (...) a preocupação com a identidade cultural no Rio Grande do Sul é histórica, o que reforça o processo de sua própria construção e consolidação<sup>88</sup>.

Entretanto, não podemos deixar de lembrar que esses movimentos acabaram gerando um mercado para a circulação de bens materiais e simbólicos que movimenta recursos bastante significativos. E, independentemente dos setores envolvidos, sejam hegemônicos ou populares, legitima a luta pelos interesses regionais compartilhados pela massa, podendo contribuir para orientar esforços coletivos na superação das crises da contemporaneidade.

Atualmente, de acordo com Jacks, a imagem do gaúcho há muito deixou de corresponder à realidade para ser vivida simbolicamente num fenômeno de *naturalização da história*. E, nos últimos anos, apesar da padronização dos hábitos da população, decorrentes do processo de globalização, observa-se uma espécie de

---

<sup>88</sup> JACKS, op. cit., p.80.

renascimento dos regionalismos, especialmente em estados como o Rio Grande do Sul, onde essa tendência origina elementos emblemáticos de identificação<sup>89</sup>.

Em recente pesquisa realizada pela FAUFRGS (Fundação de Apoio à Universidade Federal do Rio Grande do Sul) e pela Fundação Irmão José Otão da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), cujos resultados foram publicados pela Assembléia Legislativa do Estado<sup>90</sup>, verificou-se que a identidade gaúcha permanece como um *constructo intelectual*, com o qual a literatura tem uma grande responsabilidade. O contexto em que vivemos demonstra que existe uma nostalgia representada por aquilo que passou. E, direta ou indiretamente, essa idealização criada pela literatura acaba perpassando todo o tecido social.<sup>91</sup>

Conforme João Carlos Torres Brum – autor da apresentação e comentários sobre a pesquisa e seus resultados –, essa espécie de *reiteração forçada dos estereótipos rio-grandenses* sugere uma reação viva da consciência social às mudanças estruturais em curso, como se as dificuldades da transição e das mudanças econômicas e sociais do presente exigissem um recuo e a busca de reconforto junto às representações mais tradicionais. Vistas como um repositório de imagens positivas e tranquilizadoras, essas representações podem ser analisadas não só em seus aspectos negativos, de fuga diante da realidade, mas como uma força positiva, orientadora e revitalizadora dos mitos de origem e de identidade coletiva, que trazem denodo para enfrentar os tempos de mudança e desconcerto nos quais vivemos.

A pesquisa ainda aponta que a representação do homem consagra o estereótipo do gaúcho, cujas qualidades morais apontadas se referem a sua criatividade, inteligência, responsabilidade, confiabilidade, hospitalidade, ao espírito de luta e a outros atributos

<sup>89</sup> Jacks, op. cit., p.82

<sup>90</sup> A pesquisa foi efetivada entre os meses de novembro e dezembro de 1999 e janeiro de 2000, é publicada conforme: ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, *A identidade gaúcha*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2000.

<sup>91</sup> ASSIS BRASIL, Luis Antônio de. Depoimento na discussão sobre o resultado da pesquisa. In: *A identidade gaúcha*. op. cit., p. 63-66.

positivos. A representação da terra aponta o panorama da região da campanha e a paisagem típica do Estado, sem que fossem levadas em conta as características do litoral, da serra e muito menos da paisagem urbana. Por outro lado, a representação do perfil sócio-econômico nega a característica da predominância da população urbana e o peso das atividades ligadas à prestação de serviços e à indústria, apontando a sociedade rio-grandense como predominantemente rural, enfatizando o que julgam ser de maior peso, isto é, as atividades ligadas à agricultura.

•

Quanto à forma como são representados os grupos sociais e as instituições, há um reconhecimento das instituições tradicionais como o poder judiciário, o governo federal e estadual, as prefeituras e as igrejas, destacando as associações comunitárias e civis, os trabalhadores e produtores rurais, atribuindo menor importância aos empresários e servidores públicos. Todas essas conclusões apontam, na avaliação de Brum, para as evidências de que *o núcleo das representações básicas sobre o Estado continua preso a uma realidade historicamente passada e preservada idealizadamente*.<sup>92</sup>

Conforme Oliven, todo esse processo corresponde a uma necessidade de afirmação da identidade regional, reforçando a própria identidade nacional, afirmada pela diferença. E, como a identidade se define pela diferença com o externo e a semelhança com o interno, pode parecer fácil pensar a identidade cultural por meio de suas características como o linguajar, o sotaque, os hábitos alimentares, os costumes, os mitos e símbolos<sup>93</sup>. Jacks alerta, contudo, que *difícil é definir em que medida e com que relações, com que repercussões, se constitui esta identidade, especialmente porque estão em jogo diversos agentes dessa construção como o Estado, os CTGs, a escola e as práticas culturais como um todo*.

Após essa reflexão acerca da construção da imagem do gaúcho enquanto

<sup>92</sup> BRUM, João Carlos Torres, op.cit, p.21 - 22.

<sup>93</sup> OLIVEN, 1984, op. cit., p. 67.

*identidade cultural* do povo rio-grandense, e do papel do índio guarani-missioneiro, que tantos atributos positivos legou a esse *gaúcho*, passo a examinar a visão do imaginário específico que se desenvolveu sobre as Missões. Analiso, também, o papel atribuído aos atores envolvidos nessa história, especialmente o índio e o jesuíta.

### 1.3 As Missões no imaginário das produções e das práticas culturais rio-grandenses

Georges Balandier pontua que a cultura não é um dado ou uma herança imutável que se transmite de geração a geração, mas sim uma construção que se inscreve na história das relações dos grupos sociais. Para analisá-la, segundo o mesmo autor, é preciso buscar nas práticas cotidianas de uma população as fontes das quais ela se nutre para elaborar seu imaginário ao redor de determinadas concepções. Partindo desse entendimento, proponho-me, neste momento, a analisar as produções e as práticas culturais que, no Rio Grande do Sul, têm como referência as Missões<sup>94</sup>.

Conforme José Teixeira Coelho, podem ser consideradas *produções culturais*, a produção originária da historiografia, da literatura, do folclore, do marketing, da arte e de outras fontes, quer tenham origem popular, quer se tratem de produtos massivos como a televisão, os jornais, discos, histórias em quadrinhos e outras manifestações que expressem idéias, valores, atitudes e criatividade, e que oferecem entretenimento, informação e análise<sup>95</sup>.

As relações da cultura globalizada com as características culturais específicas

<sup>94</sup> BALANDIER, Georges. La notion de "situation" coloniale. In: Sociologie actuelle de l'Afrique noire. Paris: PUF, 1955, *apud*: CUCHE, Denis. *A noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999, p. 143.

<sup>95</sup> TEIXEIRA COELHO. *Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e Imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 318.

de cada região têm sido discutidas por diferentes estudiosos da área das Ciências Sociais, que também têm focado as análises que tratam das questões relativas ao que, tradicionalmente, se convencionou chamar de cultura erudita, cultura popular, cultura de massa e outras denominações.

Canclini, por exemplo, discorre sobre como as análises acerca das massas urbanas foram feitas tomando-se conceitos bipolares que, tradicionalmente, opunham categorias como cultura popular/erudita, tradicional/moderna, subalterna/hegemônica. Segundo ele, essas precisam ser repensadas para que possam dar conta das manifestações que, no âmbito das cidades, não cabem em distinções como culto/popular, uma vez que brotam em seus cruzamentos ou em suas margens<sup>96</sup>. De acordo com esse mesmo autor, a expansão urbana intensificou a hibridação cultural, oportunizando uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação. Em sua análise, destaca que

A urbanização predominante nas sociedades contemporâneas se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial (dos meios massivos à telemática) que modificam os vínculos entre o privado e o público. Como explicar que muitas mudanças de pensamento e gostos coincidam com os do meio rural, se não por interações comerciais deste com as cidades e a recepção da mídia eletrônica nas casas rurais que os conecta diretamente com as inovações modernas?<sup>97</sup>

Chartier também afirma que, atualmente, os estudos culturais procuram se desvincular dos tradicionais binômios, como *erudito/popular*, sem as delimitações que tradicionalmente eram feitas<sup>98</sup>. Nesse sentido, reafirmando a necessidade de se repensar essas categorias de análise, Canclini propõe a substituição das mesmas pela expressão *cultura híbrida*. Essa terminologia é derivada da percepção do autor de

<sup>96</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 206.

<sup>97</sup> Idem, p. 285-286.

<sup>98</sup> CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *Estudos Avançados* 11(5). São Paulo: EDUSP, 1991, p. 177.



que há uma hibridação, uma quebra e uma mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, geradas pela desterritorialização dos processos simbólicos e pela expansão dos gêneros impuros<sup>99</sup>.

Levando em conta essas concepções, ao analisar produções culturais advindas do folclore ou do tradicionalismo, não utilizo a expressão *imaginário da cultura popular*, apesar de envolver aspectos que, tradicionalmente, foram estudados como tal. Portanto, a análise que será feita está embasada na concepção de que a produção cultural que circula entre a população que vive no Rio Grande do Sul, independentemente de sua condição social, provém de construções realizadas pela circularidade<sup>100</sup> das práticas que perpassam entre indivíduos de diferentes grupos ou classes sociais, que se influenciam reciprocamente.

Considero também a circulação de dados e do imaginário criado tanto pela história, pela literatura, pelas lendas e ditos, como pelas letras de canções populares, folhetos de divulgação turística e outras fontes diversas, das quais me valerei, sem pretender analisá-las exaustivamente, mas através de exemplos encontrados nessas mesmas fontes. Por outro lado, é preciso levar em conta o conceito de *bricolagem*, desenvolvido pela Antropologia, considerando os arranjos possíveis a partir de resíduos, fragmentos e restos de outras culturas, fazendo uma espécie de restauração, colagem e remendo, a partir de materiais recuperados de diferentes culturas e que são anexados à memória coletiva, passando a aparentar uma herança cultural autêntica, que dá origem a diversas crenças em relação à identidade regional<sup>101</sup>.

Conforme Pêsavento, no entrecruzamento da Literatura e da História, pode-se analisar como foi se construindo a idéia da identidade a partir do patamar conceitual que envolve a idéia de representação, e como essa categoria busca resgatar, através

<sup>99</sup> CANCLINI, op. cit., 284.

<sup>100</sup> Ginzburg trabalha com o conceito de circularidade no sentido de influências recíprocas que se movem entre as camadas das culturas ditas de elite e a popular. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes – O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13.

<sup>101</sup> CUCHE, op. cit., p. 154

do tempo, em momentos e situações diferentes, a maneira de os homens perceberem a si próprios e ao mundo, construindo um sistema de idéias e imagens de representação coletiva, atribuindo-se uma identidade<sup>102</sup>.

Procurando trabalhar nessa perspectiva, analiso, a partir de estudos já realizados sobre a historiografia e a literatura do Rio Grande do Sul, o modo como as Missões Guarani-Jesuíticas foram vistas. Para isso apresento, num primeiro momento, as análises acerca do imaginário das Missões, desenvolvido pela historiografia, pela literatura, pelo folclore e por outras produções culturais, primeiro de uma maneira genérica, para depois especificar o modo como essas produções trataram o espaço das Missões, seus principais personagens, índios e jesuítas e os demais protagonistas dessa história, inclusive os mitos e lendas que dela se originaram e que ainda hoje se fazem presentes.

Ironita Machado<sup>103</sup> considera que a produção historiográfica representa uma relação permanente de busca de identidade coletiva, enquanto que, para Ieda Gutfreind<sup>104</sup>, a historiografia do Rio Grande do Sul é constituída pela produção dos que viveram no Estado e que escreveram sobre sua história. Por isso, procurei nos trabalhos acadêmicos sobre o assunto os referenciais e análises que possibilitassem fazer um levantamento do imaginário sobre as Missões, a partir dos enfoques e abordagens realizados pelos historiadores.

Entre os vários levantamentos bibliográficos efetuados, destaco a bibliografia didática organizada por Meliá e Nagel, que reúne os escritos sobre as Missões em capítulos por assuntos introduzidos por textos que situam a consulta, permitindo uma tomada de conhecimento das publicações, rápida e prática, pois as referências principais

<sup>102</sup> PESAVENTO, Sandra. Contribuição da História e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra (Org.). Apresentação. In: *Discurso Histórico e narrativa literária*. Campinas: UNICAMP, 1998, p. 17-39.

<sup>103</sup> MACHADO, Ironita Policarpo. *Cultura historiográfica e identidade. Uma possibilidade de análise*. Passo Fundo: Editora da UPF, 2001, p. 196.

<sup>104</sup> GUTFREIND, Ieda. *A Historiografia Rio-grandense*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

vêm acompanhadas de uma pequena resenha que indica a importância da obra, havendo também remissões a outros escritos relacionados. Um dos aspectos mais importantes dessa bibliografia trata das tendências ideológicas na interpretação das Missões. Nesse sentido, em capítulo específico, há uma relação das principais obras escritas nessa perspectiva, e também outras de caráter complementar, destacando que

Las tendencias ideológicas en la interpretación de las Reducciones muy probablemente son debidas a la aplicación de teorías modernas a hechos históricos antiguos. De ahí el surgimiento de la categoría de insólito, admirable, o de horrendo, execrable. (...) Buena parte de la ideología surgida en torno a las reducciones se refiere más bien a una concepción del Estado colonial y al papel que en él les es permitido jugar a una sociedad indígena como la guaraní o una orden religiosa como la de los jesuitas. (...) Hay que reconocer que las interpretaciones ideológicas no siempre sobresalen por el análisis de los datos ni se preocupan demasiado por una lectura crítica de los documentos originales, sino que pretienden alcanzar directamente un significado general a partir de hipótesis apenas confirmadas por algún que otro hecho aislado, explotado de forma sensacionalista<sup>105</sup>.

Arno Kern também se refere a essa questão, ao afirmar

Muitos mitos e falsas interpretações envolvem o processo histórico platino relativo às Missões jesuítico-guaranis, impregnando a bibliografia antiga e recente. Erroneamente, estes povoados missionários foram rotulados de “império”, “república”, “reino”, “teocracia”, “socialismo”, “comunismo”, etc, em análises superficiais e contrastantes com a própria documentação existente (...) <sup>106</sup>.

Sobre a origem dessas interpretações, sabe-se que advém do sistema de divisão das terras entre a propriedade familiar, o *abambaé*, e a propriedade comunitária, o *tupambaé*, a qual garantiria o sustento da casa dos padres e do Cotiguaçu<sup>107</sup>, dando origem a uma série de interpretações ideológicas. Essas consideram o sistema guarani das reduções um *socialismo ou comunismo cristão*, quando o que houve foi uma adaptação entre aspectos da cultura europeia e da guarani, com a manutenção de

<sup>105</sup> MELIÁ e NAGEL, op. cit., p. 61-73.

<sup>106</sup> KERN, Arno Alvarez. O processo histórico Platino no século XVII: Da aldeia guarani ao povoado missionário. *Estudos Ibero-Americanos*, v. XI, n.1. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1985, p. 23-25.

<sup>107</sup> O Cotiguaçu era a casa destinada aos orfãos e às viúvas.

alguns costumes da antiga estrutura tribal e a introdução de novas tecnologias, como o uso do arado e da horticultura, realizada em clareiras abertas nos matos próximos aos aldeamentos.

Outro aspecto interessante da publicação de Meliá e Nagel são as ilustrações, que reproduzem a iconografia de época por meio de mapas, folhas de rosto de publicações feitas nas próprias reduções, desenhos dos séculos XVII, XVIII, XIX e XX, possibilitando a visualização de imagens de época.

Em termos de uma análise que abarque a produção historiográfica mais ampla produzida sobre a história geral ocorrida no Estado do Rio Grande do Sul, a obra de Ieda Gutfreind aborda o modo como as correntes da historiografia se posicionaram a respeito das Missões, defendendo ou negando a participação das mesmas na formação histórico-territorial do Estado. Essa historiadora analisa como a historiografia desenvolvida no Rio Grande do Sul, na busca de sua origem histórica ou de uma identidade político-cultural para a sociedade gaúcha que se formou no território rio-grandense, deu origem a duas matrizes de discursos, ou seja, a matriz platina e a matriz lusitana.

Segundo ela, à matriz platina filiaram-se os historiadores que defendem a concepção da influência da região do Prata na formação histórica do Estado, reconhecendo que as fronteiras foram compostas nas disputas em torno dos território dos aldeamentos jesuítico-guaranis das Missões Orientais, enquanto os outros defendem a supremacia da cultura lusitana, negando ou minimizando as aproximações com a área platina. Ressalta que, embora com diferentes orientações, ambas estiveram ligadas a uma preocupação comum: definir a *natureza* e as *origens* da sociedade gaúcha, ao que acrescento que isso acabou gerando uma espécie de tensão, em torno da qual se debateram as duas tendências.

Em sua análise, Ieda Gutfreind destaca que, embora muitos historiadores,

como Souza Docca, Othelo Rosa e Moysés Vellinho desejassem construir uma identidade lusitana para o Rio Grande do Sul, excluindo o período missioneiro da história gaúcha, em suas obras aparecem contradições, pois, ao vincularem-na à órbita portuguesa, não deixam de se referir às lutas pelas fronteiras desenvolvidas entre as coroas ibéricas. Por outro lado, a própria história oficial acabou por esboroar o discurso lusitano, uma vez que Sepé Tiaraju teve um monumento erigido em sua honra. Também por ocasião das comemorações dos 300 anos de fundação de três dos Sete Povos em 1987, intensa propaganda foi efetivada pelos meios de comunicação e apoiada pelo governo Estadual.

A corrente platina, formada por Alfredo Varella, Rubens de Barcellos, João Pinto da Silva e Manoelito de Ornellas, embora admitisse algumas formas de influência e relações com a área platina, acaba por se aproximar da outra, pois ambas defenderam a nacionalidade brasileira, partindo da idéia de nação e de Estado, identificadas com a questão dos limites político-administrativos. Criticando a postura da matriz de orientação lusitana, Gutfreind afirma que *não há como negar os interesses sul rio-grandenses no Prata*, que eram da própria coroa portuguesa, o que ficou comprovado nas obras de Caio Prado Jr, Guilhermino Cezar e Alice Canabrava<sup>108</sup>, e completa

O enfoque da história do Rio Grande do Sul apenas sob a órbita lusitana significou a exclusão de significativos espaços de tempo, além da exclusão de áreas geográficas. As matrizes platinas e lusitana diferenciadas e simultaneamente identificadas entre si, ao construírem uma identidade brasileira para o estado sulino, tomando<sup>109</sup> como princípio e ponto de referência o nacionalismo, esgotaram-se em seu próprio discurso

Em sua análise, Luiz Henrique Torres também destaca, na historiografia produzida no Estado, a presença de duas correntes historiográficas, que denomina de *jesuítico-espanhola e luso-brasileira*. A primeira defende que as origens de nosso Estado

<sup>108</sup> GUTFREIND, op. cit., p. 147-149.

<sup>109</sup> GUTFREIND, op. cit., p. 149.

se encontram na fundação da redução de São Nicolau, em 1626, enquanto a segunda afirma que a fundação do forte Jesus Maria José, que originou a cidade de Rio Grande, é que constitui a data oficial do início de sua história<sup>110</sup>.

Dessa forma, as duas correntes polemizam o papel das Missões na formação do Rio Grande do Sul, atribuindo, de um lado, grande importância ao jesuíta e relegando a figura do indígena a um segundo plano e, de outro, considerando apenas a formação legada pelos açorianos, portugueses, bandeirantes e demais grupos étnicos em menor escala, tendo ambas em comum a negação da importância da participação indígena.

Ao levantar a produção historiográfica do Rio Grande do Sul a respeito das Missões, Torres estuda as visões sobre a participação do indígena na formação histórica sul-riograndense. Aponta que, nos escritos do século XIX (1819-1880), a maioria dos autores que se refere às Missões faz interpretações que recaem ou numa postura de simpatia aos jesuítas, ou no antijesuitismo, sem análises mais aprofundadas que permitam esclarecer as relações com a administração espanhola e o caráter espanhol da atuação missionária<sup>111</sup>.

Já no período decorrido entre o final do século XIX até 1950, a historiografia produzida se modifica, surgindo interpretações que valorizam as peculiaridades sul-riograndenses e questionando a forma monárquica e centralizadora do governo brasileiro. Porém, em relação às Missões, permanece a querela, pois enquanto alguns intelectuais continuavam a tecer generalizações não fundamentadas em documentos, desconsiderando qualquer contribuição das Missões para a formação rio-grandense, outros as consideram como *um destacado segmento da formação histórica do Rio Grande do Sul*.

---

<sup>110</sup> TORRES, Luiz Henrique. *O discurso historiográfico referente à participação indígena na formação histórica sul-riograndense (1919-1964)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1990.

<sup>111</sup> TORRES, Luiz Henrique. *Platinidade e Missões na Historiografia Rio-grandense (1882-1950)*. Rio Grande: Fundação Universidade de Rio Grande, 1987, p. 127.

Em seu texto, Torres analisa como a questão das *origens* do Rio Grande do Sul criou polêmicas ao longo do tempo, gerando, na década de 50, um conflito entre os intelectuais Augusto Meyer e Mansueto Bernardi, quando Meyer, em entrevista à *Revista do Globo*, criticou o culto a Sepé Tiaraju, atacando os escritos do Pe. Teschauer. Moysés Vellinho, por sua vez, apoiou Meyer, afirmando que não há o que cultuar em Sepé, pois ele e outros índios foram *amestrados* pelos padres<sup>112</sup>.

Outra análise resultante de um trabalho de acompanhamento e estudo da produção historiográfica sobre as Missões, a partir dos Simpósios Nacionais de Estudos Missionários, realizados entre os anos 70 e 80 do século XX, em Santa Rosa, é a de Schallemburger, que faz um arrolamento de conteúdos e abordagens historiográficas sobre as Missões nessa época. Esse concluiu que o referido período foi marcado *por todo um esforço que se desencadeou em vista de uma revisão histórica e de um desenvolvimento da pesquisa para a produção do conhecimento histórico em torno da realidade missioneira*<sup>113</sup>.

Enfatizando os diferentes enfoques teórico-metodológicos, Schallenberger analisa a convivência de diversas tendências da historiografia missioneira, os conteúdos e abordagens centrados na preocupação com o índio primitivo, através da pesquisa arqueológica, da história demográfica, da releitura da documentação a partir da óptica etnográfica e da cultura religiosa, a ênfase na perspectiva antropológica, as análises setoriais qualitativas, a partir de um conjunto de interações, propondo uma tentativa de compreensão histórica sob a ótica estruturalista. Tudo isso centrado numa *busca da síntese e da definição da experiência missioneira*<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> TORRES, 1987, op. cit., p. 104-118.

<sup>113</sup> SCHALLEMBERGER, Erneldo. Indicações para a historiografia Missioneira: uma análise de conteúdo e de abordagem a partir dos Simpósios Nacionais de Estudos Missionários. In: *Anais do VI Simpósio Nacional de Estudos Missionários – Montoya e as Reduções num Tempo de Fronteiras*. Santa Rosa: Faculdade de Filosofia e Letras Dom Bosco, 1985, p. 09-25.

<sup>114</sup> SCHALLEMBERGER, Erneldo 1975, op. cit. p.25.

Entre os historiadores que se preocuparam em analisar a produção historiográfica de maneira crítica, em termos de abordagens teórico-conceituais, cito Kern<sup>115</sup>, Mara Cristina Santos<sup>116</sup> e Liane M. N. Verri<sup>117</sup> que, em seus textos, propõem-se a apontar visões etnocêntricas e problemas teórico-metodológicos, assim como visões parciais dos fatos históricos relacionados.

Em seu artigo, Kern se propôs a fazer um *levantamento sumário sobre os limites e possibilidades da complexa tarefa de reconstituição histórica do passado missioneiro*. Nele, aborda a problemática do tratamento das fontes, os mitos em torno da totalidade dos 30 Povos, assim como questões relativas à abordagem temporal, à reconstituição e ao sentido da história.

Outro estudioso que realiza uma espécie de avaliação da historiografia produzida acerca das Missões é Ernesto Maeder, historiador argentino que participa intensamente dos eventos que ocorrem no Rio Grande do Sul e nos países Platinos em geral. Ele afirma que a literatura produzida sobre as Missões entre os anos 90 e 95 do século XX não se limita à história do processo missional, mas se estende ao âmbito arqueológico, urbanístico, etnográfico, lingüístico, artístico e conservacionista. Em seu ponto de vista, a bibliografia foi acrescida de temas inovadores com olhares antropológicos, estudando as características dos guaranis e analisando se o modo de vida das Missões conservou ou modificou seu patrimônio cultural. Um novo aspecto, segundo ele, são os estudos que se referem ao período pós-jesuítico das Missões, assim como o destino dos índios no século XIX. Outra inovação apontada são os estudos na área da saúde, do espaço ecológico, especialmente as com enfoques centrados em aspectos econômicos, sucedendo-se a esses os estudos comparativos

---

<sup>115</sup> KERN, Arno Alvarez. Problemas Teórico-Metodológicos relativos à análise do processo histórico Missioneiro. In: *Anais do VI Simpósio Nacional de Estudos Missionários- Montoya e as Reduções num tempo de Fronteiras*. Santa Rosa: Faculdade de filosofia, ciências e Letras Dom Bosco, 1985, p. 27-42.

<sup>116</sup> SANTOS, Maria Cristina dos. Jesuítas e Índios na Sociedade Missioneira: uma análise crítica da historiografia. In: *Estudos Ibero-Americanos* (v. XIII, nº 1). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1987, p. 71-108.

<sup>117</sup> VERRI, Liane Maria Nagel. A história das Missões no Rio Grande do Sul. In: *Anais do Curso de Literatura e História do Rio Grande do Sul*. Santo Ângelo: FURI, 1990, p. 47-74.



e os da micro-história, isto é, sobre algumas reduções em particular, diferentemente daquelas embasadas nas tradicionais visões de conjunto<sup>118</sup>.

Ao serem analisados todos os autores aqui citados, pode-se perceber que a grande mudança de enfoque nos estudos sobre as Missões foi a de se deixar de centrar as análises em interpretações ideológicas apoiadas em teorias que apontavam a experiência das Missões dos 30 Povos como um sistema *socialista, comunista-cristão, república jesuíta, império do mate, estado musical* e outras. Passou-se a considerá-la, por outro lado, como resultante de um processo histórico extremamente dinâmico, inserido no contexto da colonização da América e sobre o qual é preciso considerar a época, isto é, o período do qual se fala e as condições em que se encontravam os povoados e os índios sobre os quais se escreve.

Essas análises também possibilitaram a verificação dos vários problemas que perpassam a produção historiográfica acerca das Missões, permitindo perceber a importância do conhecimento sobre essas questões históricas do passado colonial que certamente contribuíram para a formação de uma auto-visão dos gaúchos – visão que ainda hoje influencia nas decisões políticas e econômicas. Daí a confirmação da necessidade de os estudos sobre esse passado colonial se conectarem com questões do presente: como se vê o povo rio-grandense e quais os discursos que permeiam a sua sociedade – discursos da literatura, discursos da imprensa, discursos dos empreendimentos turísticos e outros.

Outro dos componentes extremamente significativos para que se compreenda como foi construído o imaginário sobre as Missões no Rio Grande do Sul é, sem dúvida alguma, a literatura. Segundo Bernd<sup>119</sup>, a literatura pode ter uma função sacralizadora, pois, em determinados momentos históricos, atua no sentido da união da comunidade

<sup>118</sup> MAEDER, Ernesto J. A Historiografía sobre las Misiones jesuíticas de Guaraníes. Evaluación del último quinquênio. In: *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura*. Buenos Aires: PRHISCO-CONICET, 1995, p. 99-112.

<sup>119</sup> BERND, Zilá. *Literatura e identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992, p. 13-21.

em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia. Tendendo a uma homogeneização discursiva, funciona como o elemento que preenche os vazios da memória coletiva e fornece os pontos de ancoragem do sentimento de identidade, essencial ao ato de afirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação.

Por outro lado, também pode exercer uma função inversa, ao dessacralizar tendências hegemônicas que a própria literatura criou, ao desconstruir certas narrativas e figuras épicas, através da introdução de elementos que anteriormente não constavam nos textos<sup>120</sup>.

Realizando um levantamento na literatura brasileira e rio-grandense, Nelci Müller constatou que diversos autores, em épocas e períodos literários distintos, tematizaram os fatos que envolveram padres e índios nas Missões do atual Rio Grande do Sul. Segundo ela, entre 1769 – com a publicação de *O Uruguai*, de Basílio da Gama, que canta em poesia o confronto entre os índios guarani e as tropas portuguesas pela posse do território das Missões – e 1978 – com o romance de Alcy Cheuyche que recupera a Guerra Guaranítica, exaltando Sepé Tiaraju como o *herói das tabas* –, inúmeros romances, poemas, dramas e lendas foram publicados, constituindo um corpus literário que certamente veio contribuir para a formação de todo um imaginário sobre as Missões<sup>121</sup>.

Conforme Müller, ainda integram esse imaginário os índios, considerados *bravos, livres e heróicos guerreiros*, representados especialmente pelas figuras de Sepé Tiaraju e Nicolau Nienghirú; os padres jesuítas, que são vistos como os *heróis civilizadores*; as lendas, como as de tesouros escondidos, da cobra que come criancinhas, entre inúmeros mitos. A autora também destaca que, ao apresentar o espaço missioneiro, a ficção dá origem a uma visão sobre as Missões como *um espaço de felicidade, de prosperidade e de paz, um rincão do paraíso onde tudo era primitivo*

---

<sup>120</sup> É o caso da figura de Macunaima de Mário de Andrade, criada para integrar o mito indígena aos mitos africanos para explicar a formação do povo brasileiro com uma alegoria à cultura brasileira bem como ao seu caráter inacabado. BERN, op. cit. p. 47.

<sup>121</sup> MÜLLER, Nelci. *Da História à Literatura: A representação Literária das Missões no romance Sul-rio-grandense (1881-1988)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 1991, p. 7.

e feliz<sup>122</sup>. Ao missionário cabia a tarefa de *regenerar o mundo pagão*, chegando os narradores a sugerir que a natureza contribuiu com os jesuítas para a transformação do espaço primitivo em cidades alinhadas, de grande progresso, cujos governos prestavam assistência às viúvas, aos velhos e órfãos, e inclusive educava as crianças para viverem nesse tipo de sociedade na qual os brancos eram impedidos de entrar para não espalhar a corrupção.

Quanto a essas questões, especificamente a visão das Missões como espaço da paz, sabe-se que essa visão não corresponde aos fatos históricos, pois, nas reduções os guaranis constituíram um contingente militar treinado para a defesa do território em nome do governo espanhol, que, muitas vezes, foi chamado para defender inclusive Assunção e Buenos Aires<sup>123</sup>. Nesse sentido, muitos estudos acadêmicos têm analisado a chamada *Guerra Guaranítica*, colocando por terra tal visão edênica. Sabemos que, durante do conflito com os portugueses e espanhóis, após a assinatura do Tratado de Madrid, a região das reduções se transformou em um grande palco de violências e genocídio. Porém, não foi esta a imagem que a literatura consagrou, e sim a do espaço pacífico, conforme se pode depreender dos versos a seguir, que fazem parte do poema Lunar de Sepé, de autoria de Simões Lopes Neto:

Cheiravam as brancas flores  
Sobre os verdes laranjais;  
Trabalhava-se na folha  
Que vem dos altos ervais;  
Comia-se das lavouras  
de mandioca e milharais.

Ninguém a vida roubava  
Do semelhante cristão,  
Nem a pobreza existia  
Que chorasse pelo pão;  
Jesus Cristo era contente  
E dava sua benção...

E os padres da encomenda  
Faziam sua missão:

<sup>122</sup> Idem p. 149.

<sup>123</sup> KERN, Arno Alvarez. *Missões uma utopia política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 195-202.

Batizando as criancinhas,  
E casando, por união,  
Os que juntavam os corpos  
Por força do coração<sup>124</sup>.

Vitor Biasoli<sup>125</sup> afirma que um dos literatas que mais contribuiu para apontar o *mundo missioneiro como extremamente pacífico, um espaço paradisíaco no qual os índios viviam harmoniosamente seguindo os preceitos de Deus e realizando o que de melhor a civilização européia produziu*, foi Erico Verissimo, que publicou *A Fonte*, primeira parte de *O Tempo e o Vento*, exatamente na época em que vários escritores, assim como Manoelito de Ornellas, opunham-se à visão excessivamente lusitana da história do Rio Grande do Sul. Vários estudiosos da literatura de nosso Estado vêm se dedicando a analisar *A Fonte*. Entre eles, Luiz Marobin, que afirma

(...) as imagens primordiais presentificam a vida espiritual. A ética da vida espiritual é dada pelos jesuítas dos Sete Povos. (...) Muitas imagens arquetípicas da vida espiritual, têm sua origem nas Missões. Os padres jesuítas Alonzo e Antonio apresentam a idéia básica de Santo Inácio de Loyola "o homem foi criado para louvar, reverenciar e servir a Deus, e mediante isso salvar a sua alma". (...) Na visão virginal do universo do índio missioneiro, o sagrado e o profano não apresentam limites ou costuras. A alma ingênua, pura entende as imagens, os símbolos, os mitos, as alegoria, os símiles e os vãos mais longínquos e profundos no imanente e no transcendente<sup>126</sup>.

Em seus estudos, Luiz Henrique Torres também destacou a maneira como os autores da corrente jesuítico-espanhola enfocam o índio em suas obras. Percorrendo diversos escritos, desde Teschauer, Jaeger, Aurélio Porto, Arnaldo Bruxel, Manoelito de Ornellas até Rúbio Brasileiro, analisou o modo como eles se referem aos índios e aos padres. Enquanto os autores acima citados apresentam os índios como seres inferiores, incompetentes intelectualmente, atrasados tecnologicamente, crianças

<sup>124</sup> LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 228-234.

<sup>125</sup> BIASOLI, Vitor. *A Fonte*, de Erico Verissimo: uma aproximação entre a literatura e a história. In: QUEVEDO, Julio (Org.). *Rio Grande do Sul - 4 séculos de História*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999, p. 148-159.

<sup>126</sup> MAROBIN, Luiz. *Painéis da Literatura Gaúcha*. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 1995, p. 324-325.

grandes, que necessitavam da tutela jesuítica, os padres aparecem como atores principais, movidos por iluminação divina, para *lapidarem* os indígenas, numa posição paternalista e civilizatória<sup>127</sup>.

Por outro lado, a corrente luso-brasileira, formada por João Borges Forte, Dante de Laytano, Souza Docca, Otello Rcsa, Moysés Vellinho, Jorge Luis Goulart e outros, nega a influência espanhola e minimiza a participação indígena na formação étnica. Exalta a lusitanidade como linha condutora da formação do Rio Grande, colocando os açorianos ou os bandeirantes como figuras principais, enquanto os indígenas são apresentados como seres incompetentes, uma massa bruta para ser manejada pelos padres.

Torres afirma ainda que, embora alguns autores da corrente lusitana tenham posturas mais moderadas, a maior parte deles usa termos pejorativos, tais como *indolente*, *inferior* e *boçal* para a caracterização dos índios, chegando até a questionar a própria humanidade dos mesmos. Porém, embora haja esse antagonismo das correntes, uma valorizando o trabalho jesuítico e a outra minimizando-o, ambas convergem nos discursos, ao tratarem os indígenas a partir de uma visão etnocêntrica e preconceituosa, ressaltando como referenciais, para a explicação do processo histórico, a ação dos padres e dos bandeirantes.

Os próprios autores da corrente jesuítico-espanhola aceitam como indiscutível a visão dos índios como seres inferiores, selvagens, atrasados, incompetentes e sem condições de gerirem sua própria vida. Segundo Torres, *na ausência da diferença, o etnocentrismo impossibilita pensar a diferença, pois os discursos partem da falta de rei, lei, mercado, sobrando antropofagias, bebedeiras, paganismo e promiscuidade. A sobrevivência na diferença é vista como impossível, por isso é preciso domesticar os índios, civilizá-los, para aprenderem a ser homens de verdade*<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> TORRES, op. cit., tp. 46-70.

<sup>128</sup> TORRES, op. cit., p. 180.

Segundo Nelcí Muller, na literatura sobre esse assunto, *a matéria histórica norteia a narrativa literária*, por meio de uma imbricação entre os fatos históricos e a matéria ficcional, possibilitando que o texto literário possa ser confundido com o depoimento testemunhal do narrador, pois esse, *além de buscar na história dados para a escritura de seu romance, quer atribuir à narrativa ficcional o caráter de verdade*<sup>129</sup>. Como exemplos dessa situação, cita Manoelito de Ornellas *Sepé Tiaraju*, Alcy Cheuiche (*Sepé Tiaraju – Romance dos Sete Povos das Missões*) e Erico Veríssimo (*A Fonte*, em *O Tempo e o Vento*), que partem dos pressupostos históricos para recriar os fatos das narrativas literárias<sup>130</sup>.

Maria Cristina dos Santos é outra pesquisadora que se debruçou sobre o assunto, analisando conceitual e criticamente as construções teóricas de alguns dos mais polêmicos autores de obras sobre as Missões. Elencou, nesse grupo, nomes como Moysés Vellinho, Décio Freitas e o historiador jesuíta Pe. Teschauer. Detectando as diferentes posições existentes na historiografia sobre a caracterização do indígena, critica o cunho idealista das mesmas e o quanto deixam de considerar a complexidade dos fatos históricos, envolvendo visões parciais e idealizadas arbitrariamente por parte dos autores. Analisando a maneira como esses três autores apresentam o índio visto pelo jesuíta, o papel da Companhia de Jesus e a estrutura sócio-econômica organizada pelos padres, especialmente no que se refere ao trabalho coletivo, Santos mostra o quanto esses autores contribuíram para os equívocos e mitos que, a partir desses escritos e de outros, espalharam-se pelo subjetivismo e parcialidade, na construção das narrativas históricas<sup>131</sup>.

Em texto de 1990, também ressaltai problemáticas específicas da historiografia desenvolvida sobre as Missões no Rio Grande do Sul. Entre elas, indiquei a descontextualização feita por alguns autores, ao considerarem apenas a existência

---

<sup>129</sup> MÜLLER, op. cit., p. 55.

<sup>130</sup> MÜLLER, op. cit., p. 140.

<sup>131</sup> SANTOS, Maria Cristina dos, 1987, op.cit, p.107 - 108.

dos Sete Povos, como se eles não fizessem parte do conjunto das trinta reduções. Chamei a atenção, ainda, para a visão eurocêntrica, deixando em segundo plano os principais protagonistas dessa história, os guaranis<sup>132</sup>.

Verificando o quadro-resumo das publicações estudadas por Nelcí Müller, constatei que, no período entre os anos de 1945 e 1978, foram produzidos alguns dos romances e poemas escritos pelos literatas mais conhecidos, como Manoelito de Ornellas, Erico Verissimo, Jayme Caetano Braun, Luiz Carlos Barbosa Lessa e Alcy Cheuiche. Na fase seguinte, entre 1983 e 1989, autores como Barbosa Lessa, Cheuiche e, novamente, Jayme Caetano Braun, surgindo também outros autores que passam a ser reconhecidos, alguns deles provenientes da própria Região Missioneira, tais como Deonísio da Silva, Mara Rösler, Mario Simon, e outros.

Na análise das obras poéticas, desde as mais antigas, como o poema *O Uruguai*, escrito por Basílio da Gama no século XVIII, Müller percebe a oposição herói/anti-herói. Nessa obra, os jesuítas (anti-heróis) são acusados de escravizar os índios, e Gomes Freire é tratado como o herói que vem libertar os guaranis da tirania espanhola. A figura do português é apresentada como civilizador mais que conquistador, referindo-se aos jesuítas com ironia e acusando-os de terem insuflado os índios a resistir ao Tratado de Madrid, enquanto o índio é apresentado como o primitivo. Os autores, por lhe terem admiração, destacam-lhe a dignidade e bravura.

Nelcí Müller chama a atenção para os poemas do *payador* Jayme Caetano Braun, que conclamam à fraternidade e à união dos povos sob o símbolo do trabalho apostólico jesuítico: a Cruz de Lorena. Seus versos garantem a permanência dos valores do passado, a idéia da valentia dos índios, a religiosidade, o apego à liberdade e à terra<sup>133</sup>, sendo que Sepé é descrito com inúmeras qualidades: a coragem, o sinal da

<sup>132</sup> VERRI, Liane Maria Nagel, op. cit., p. 47 - 48

<sup>133</sup> MÜLLER, op. cit. p., 40.

predestinação e a missão divina da qual é imbuído. Na sua obra *De fogão em fogão*, de 1958, Sepé é consagrado como mito, e as Missões, como berço da história rio-grandense, como se pode depreender dos versos transcritos:

Legendário Tiaraju  
 Ídolo xucro da Taba  
 Caudilho morubixaba  
 Das extensões sem divisa  
 Em nossas veias deslisa  
 O mesmo sangue selvagem  
 que deu força e padronagem  
 A raça que se eterniza  
 Antecessor do Gaúcho  
 Neste rincão que era teu  
 Contigo o guasca nasceu  
 Soberano por direito  
 Num sincronismo perfeito  
 Pingo alçado, lança em riste  
 E o Rio Grande que hoje existe  
 Já vivia no teu peito!

Não mataste ao castelhano  
 Não bebeste o sangue luso  
 Peleaste contra o intruso  
 Que vinha buscar despojo  
 E deste imortal arrojo  
 Que o sol da lenda debuxa  
*Surgiu a estirpe gaúcha*  
 Que Deus tirou como apoio!

"Esta querência tem dono"  
 Rasgou-se o macho estribilho  
 Deste teu peito de filho  
 Das vastidões campesinas/  
 Que num sacudir de crinas  
 No mais guasca telurismo  
 Era o próprio gauchismo  
 Já dilatando as nerinas<sup>134</sup>

Nos romances, os personagens mais destacados são Sepé Tiaraju, representando os índios; os jesuítas, como os criadores do espaço reducional; os portugueses, apontados como os inimigos,<sup>134</sup> e os espanhóis que, na guerra, acabam se unindo contra os índios. Sepé, tanto na obra de Ornellas, *O santo herói das tabas*, como em *A Fonte*, de Verissimo, é apresentado como líder leal, honesto e valente,

<sup>134</sup> BRAUN, Jayme Caetano. Sepé Tiaraju. Apud: CORONEL, Luiz. *O legado das Missões*. Porto Alegre: Exxitus, 2000, p. 55.



herói altivo revestido de aura mágica, representando a autenticidade e a bravura dos nativos. Ele encarna, em sua individualidade e força, a coletividade usurpada dos guaranis, e essa identificação do herói como um ser sobrenatural antecipa o caráter mítico que o envolveria após a morte.

Sepé simboliza a habilidade, a força e a virilidade. Sua cicatriz em forma de meia-lua, proveniente, segundo Cheuiche, de uma doença da infância, passa a ser vista como um lunar, posto em sua testa por Deus. As descrições sobre ele dão-lhe marcante destaque como chefe militar, líder na guerra e sábio na paz. Obstinação, coragem e bravura são as qualidades ressaltadas no herói, gerando uma mistura de fatos sobre sua vida que, entrelaçados com as lendas, transformam-no num ser mítico. Após sua morte, passa a orientar os homens em luta, portando uma lança de fogo e com o lunar brilhando na testa em pleno dia. Nesse sentido, os versos recolhidos da tradição oral por Simões Lopes Neto exemplificam as imagens criadas pelas obras literárias.

Do sangue de um grão-cacique  
Nasceu um dia um menino,  
trazendo um lunar na testa ,  
que era bem pequenino.  
Mas era um cruzeiro feito  
como um emblema divino!

Cresceu em sabedoria  
E a mando dos povos seus  
Os padres o instruíram  
Para o serviço de Deus  
E conhecer a defesa  
Contra os males dos ateus

E quando a guerra chegou  
Por ordem dos reis de além  
O lunar do moço índio  
Brilhou de dia também  
para que todos soubessem  
que Deus lhe queria bem

Mas o lunar de Sepé  
era o rastro procurado  
pelos verdugos dos Reis  
que o haviam condenado,

ficando o povo vencido  
e seu lugar conquistado!  
Então Sepé foi erguido  
pela mão do Deus- Senhor,  
que lhe marcar na testa  
o sinal do seu penhor.  
O corpo, ficou na terra  
a alma subiu em flor!

E sobre o plaino e a coxilha,  
Sobre a vertente e o paul,  
desde então a noite brilha  
essa luz no céu azul.  
Que o lunar do índio mártir  
Era o Cruzeiro do Sul<sup>135</sup>.

Já os jesuítas são apontados ora como heróis civilizadores, ora como instigadores do ódio aos portugueses, os vilões da trama. No episódio *A Fonte*, o padre Alonzo é um personagem que encarna um jesuíta espanhol testemunha da prosperidade das reduções e que pensa num império sob a proteção da cruz e do trabalho. Suas reflexões revelam um caráter ideológico que caracteriza um lugar idealizado como um novo e melhor mundo.

Comparando o discurso histórico com o discurso ficcional, Müller afirma que o segundo apresenta-se como uma continuidade, especialmente ao tratar da ação jesuítica que antecede a 1750. Segundo essa autora

Revestida desse recurso, a ficção assemelha-se ao discurso histórico, destacando a harmonia do espaço reducional advinda do esforço do jesuíta em sensibilizar o indígena para a prática religiosa. (...) Os jesuítas caracterizam-se como missionários e civilizadores sábios e empreendedores, *uns plantadores de cidades*. Como missionários transformam o indígena em um *homem completo* através da evangelização e da subtração ao escravismo<sup>136</sup>.

Outras fontes que revelam a riqueza do imaginário sobre as Missões no Rio Grande do Sul são as lendas, como a de Sepé Tiaraju, a da M'Boiguaçu de São

<sup>135</sup> LOPES NETO, apud ORNELLAS, Manoelito. *Tiarajú o Santo herói das Tabas*. Porto Alegre: Alvorada, 1966,p.99.

<sup>136</sup> MÜLLER, op. cit., 1991, p. 140-142.

Miguel, a do *Angüera*, a da Casa de M'Bororé, a lenda da corrente, a da ferradura, entre outras, sobre as quais discorreremos no terceiro capítulo. As lendas podem retomar mitos, como também destacar as crendices relacionadas à assombração, entre outros. Há, inclusive, na obra de Barbosa Lessa, um conjunto de narrativas alegóricas que traduzem a forma de os jesuítas transmitirem o cristianismo às crianças, tendo como personagens os animais do espaço guarani: quero-quero, tatu, perdiz, mulita, joão-de-barro...<sup>137</sup>.

Esses mesmos elementos são utilizados, mais tarde, para textos voltados ao público infanto-juvenil. De 1983 a 1989, conforme Nelci Müller, com as narrativas de *O morceguinho maluco* e *O pássaro pensador e o tesouro*, de Mara Rösler, emerge um *tom didático* no texto. Essas narrativas fazem uma espécie de denúncia da falta de consciência patrimonial por parte dos turistas, que depredam os monumentos. Isso, tem uma continuidade em outros livros nos quais a autora relaciona o elemento lendário do passado aos trabalhos arqueológicos realizados em São Miguel, recuperando fatos históricos da luta entre as tropas luso-hispânicas e os guaranis e sugerindo a preservação da memória pelas atuais gerações<sup>138</sup>.

Concluindo suas análises, Müller afirma que

A interação entre literatura e história ancora os romances numa realidade exterior reconhecível e com a qual podem ser confrontados, trazendo um caráter pretensamente verídico aos romances. (...) Dados históricos embasam os acontecimentos, dando uma localização temporal e atribuindo um caráter histórico à ficção. Os indicadores temporais permitem estabelecer uma referência diacrônica dos acontecimentos, conferindo maior credibilidade às narrativas e à memória de seus narradores<sup>139</sup>.

E, de minha parte, ressaltando a importância da participação da literatura para a construção dos imaginários sobre as Missões no Rio Grande do Sul, quero destacar

<sup>137</sup> Veja LESSA, Barbosa. *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Literart, 1960.

<sup>138</sup> RÖSLER, Mara Regina. *O morceguinho maluco*. Petrópolis: Vozes, 1983. *O pássaro pensador e o tesouro*. São Paulo: Edicom, 1990. *A cobrinha sapeca*. Santo Ângelo: Ed. Tribuna, 1992.

<sup>139</sup> MÜLLER, op. cit., p. 94-95.

o quanto essa produção intelectual contribuiu, no período estudado, ao elaborar uma série de representações que, divulgadas pelas obras literárias, circularam e ainda circulam pelos mais diferentes grupos sociais do Rio Grande, colaborando na construção da identidade cultural e na atribuição de sentidos e significados às suas práticas sociais. Um forte exemplo de como essas questões acontecem pode ser percebido nas letras de canções tradicionalistas e nativistas. Elas geralmente deixam transparecer significativas revelações sobre o imaginário, que passam pelo fato de as Missões serem consideradas a origem do gaúcho rio-grandense. Nesse sentido, um dos autores mais consagrados é Jayme Caetano Braun, em cuja poesia se pode perceber tal aspecto, como no trecho reproduzido a seguir,

Aqui a legenda nasceu  
 quando a América nascia,  
 na bárbara eucaristia  
 que o pai do céu concebeu  
 aqui a terra recebeu  
 o dom maior da existência  
 quando a santa providência  
 que rege o pampa mistério,  
 mandou que o índio gaudério  
 fizesse pátria e querência!

O campo, o céu, a lonjura,  
 e o rio de lombo vermelho  
 passeando no mesmo espelho  
 que o mundo aberto emoldura,  
 e o tempo – a eterna procura,  
 do rumo desconhecido  
 buscando o elo perdido  
 antes da primeira idade,  
 na rude simplicidade  
 do guasca recém-nascido

E dele o Rio Grande veio,  
 como vieram os platinos  
 malacrias e teatinos  
 forjados no pastoreio  
 os monarcas do arroio  
 escrevendo nas patriadas,  
 de pupilas dilatadas  
 pelos espaços profundos  
 nessa fronteira de mundos  
 que empurram a trompadas...

Tesouros guardados no fundo dos rios  
 Serpente escondida na igreja  
 na guarda endormida do templo vazio  
 Missões para ti é meu canto  
 na hora do encanto no teu renascer  
 Missões tua história é tão grande  
 Que só no Rio grande poderia caber.<sup>140</sup>

O nativismo, conforme já analisado, é um movimento cujas manifestações são predominantemente musicais, desencadeado pela criação de festivais na década de 70, que alcançou seu auge nos anos 80. Embora esses festivais tenham acontecido em diferentes cidades, o modelo que serviu para a organização dos demais foi o da Califórnia da Canção Nativa, cuja primeira edição aconteceu em 1971, na cidade de Uruguaiana, extremo oeste do Estado. A maioria dos festivais seguia a linha proposta pela Califórnia, enquanto outros buscavam se identificar com a região onde se realizavam. Grande parte dos comentaristas concorda que esses festivais desempenharam um papel muito importante no revigoramento da música gaúcha e de sua cultura como um todo<sup>141</sup>.

Nas letras das músicas dos tradicionalistas, pode-se perceber a construção de toda uma vida idealizada, articulando sonhos, desejos e fantasias com a existência real, dando, por meio da música, toda uma visão idílica sobre como gostariam que fosse a história, tentando, assim, garantir a permanência dos valores do passado. Já entre os nativistas, embora os índios sejam cantados como os heróis guerreiros, também o são como os grandes perdedores a quem tudo foi tirado, principalmente as terras, restando-lhes hoje a triste condição de acampados de beira de estrada que sobrevivem fazendo balaio para vender na cidade. A letra da canção *Balaio, lança e taquara* exemplifica de forma brilhante essa realidade.

Caminha guarani pelas estradas  
 Trapos de gente se arrastando a pé  
 Resto da raça dos meus sete povos

<sup>140</sup> BRAUN, Jayme Caetano. ORTAÇA, Pedro. Os missioneiros. In: *Missões - Passado - Presente - Futuro*. Porto Alegre: Talento Editora Ltda, 1990, p.47.

<sup>141</sup> JACKS, Nilda. op. cit., p. 44-47.

Últimas crias do sangue de Sepé,

Fazem balaíos de taquaras bravas  
Em pobres ranchos que parecem ninhos  
Onde se abrigam aves migratórias  
a mendigar alguns mil réis pelo caminho.  
O balaio foi taquara  
A taquara foi a lança  
que esteiou os Sete povos  
Quando o pago era criança.

Vão os índios pela estrada  
Como as águas pelos rios  
Cantam ventos tristes nos seus balaíos vazios.  
Seguem os índios o destino peregrino  
Dos sem-terra tropeçando nos caminhos  
afogados na fumaça do progresso  
Junto aos animais em debandadas

Quem os vê na humildade dos perdidos  
Na senda amarga desses tempos novos  
Não acredita que seu braço um dia  
Levantou as catedrais dos Sete Povos

Vende balaio o índio que plantava  
um novo mundo no império das Missões  
Balaíos de taquara que eram lanças  
Marcando a história das Sete Reduções.

O balaio foi taquara  
A taquara foi a lança  
que esteiou os Sete Povos  
quando o pago era criança.<sup>142</sup>

Em geral, os regionalismos podem tender a extremos. Muitos habitantes de fora do Rio Grande do Sul, inclusive, julgam o gaúcho um separatista inato, devido a alguns pequenos grupos de extremistas, que vêm pregando, há já algum tempo, a separação do Sul, em relação ao restante do país. Essa postura, entretanto, não é compartilhada pela imensa maioria dos tradicionalistas, que mantêm forte a consciência da nacionalidade e o desejo da permanência da condição de brasileiros. É o próprio gaúcho que canta sua brasilidade, expressa na letra da seguinte canção:

Semente dos Sete Povos  
sou a seiva dos mais novos,  
Desde a fundição de aço  
**sou parte do meu país.**

<sup>142</sup> RILLO, Aparício Silva In: CD Terra Viva.

Sou autêntica tribuna  
 nas causas tradicionais.  
 Aqui plantei meus anais  
 da cultura de um estado.  
 Sou campo, céu, sou cidade  
 sou o pulmão do Rio Grande  
 respirando a liberdade.<sup>143</sup>

As questões discorridas neste capítulo nos levam a perceber o quanto, na sociedade do Rio Grande do Sul que se diz gaúcha, existe uma bipolarização. De um lado, a tradição, que venera e valoriza o passado, perpetuando e dando continuidade à existência e às experiências das gerações pretéritas e proporcionando, no imaginário, a segurança de uma história continuada. De outro, a modernidade, com suas mudanças rápidas e por vezes assustadoras, pondo em xeque as possibilidades de certeza, segurança e previsibilidade diante de um futuro incerto e perturbador. Essa análise pode nos ajudar a entender o que se passa nesse fenômeno que é comum ao mundo todo e que é denominado de globalização. Estão presentes, nesse processo, tanto a possibilidade da desintegração e pasteurização das identidades nacionais convencionais, quanto o reforço das identidades locais ou dos regionalismos, como resistência à globalização. Em consequência, há um processo de hibridação de identidades, que agora são múltiplas e não mais unas, em torno da idéia do nacionalismo ou do pertencimento a grupos fixos.

Nesse sentido, a arte pode, como já explanara Stuart Hall, nos ajudar a compreender a forma como a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo, no interior de diferentes sistemas de representação, têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas.

O sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII (...) através das bem reguladas e controladas formas espaciais clássicas, (...) tem um sentido muito diferente da identidade cultural daquele do sujeito que vê a “si próprio/a” espelhado nos fragmentados e fraturados “rostos” que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> CD Terra Viva.

<sup>144</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998, p. 71.

Toda essa questão das Missões como o mito de origem do gaúcho está inserida no mito das raízes culturais do Rio Grande do Sul, pois é consenso que as pessoas precisam de lugares específicos e concretos para se situar, para se ver como sujeitos históricos enraizados e localizados num tempo e espaço conhecidos. Porém, não podemos esquecer, conforme nos lembra Harvey, que, nas condições atuais, os espaços permanecem fixos, e é neles que temos *raízes*, mas eles podem ser *cruzados*, num piscar de olhos, pelo avião a jato, pelo fax ou por satélite<sup>145</sup>.

Nessa perspectiva, endosso a afirmação de Maria Medianeira Padoim, quando diz:

A identidade regional rio-grandense demonstra raízes que justificam a retomada dos estudos da história do Rio Grande do Sul, por tantos olhares como os que retomam a importância do contexto histórico do espaço fronteiriço platino e dos elementos que compõem a trama de relações sociais, no qual o cultural também é político<sup>146</sup>.

Newton Carneiro nos chama a atenção para o modo como o discurso da afirmação regionalista aparece no meio político rio-grandense. Analisando as falas das campanhas para as eleições estaduais de 1994, ele destaca como a questão da identidade regional foi reivindicada e utilizada pelos candidatos. Esses a utilizavam de modo a enfatizar o que significaria a eleição de um ou de outro candidato para a aproximação do Rio Grande com o governo federal, o que gerou uma verdadeira *regionalização da política*. Naquela época, as disputas estavam polarizadas entre o Movimento Rio Grande Unido e Forte, cujo candidato para governador era Antonio Brito, e a Frente Popular, com Olívio Dutra, ambos reivindicando, em seus discursos, a *herança das tradições e das coisas da terra do Rio Grande*. No segundo turno, os

<sup>145</sup> HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.p. 245.

<sup>146</sup> PADOIM, Maria Medianeira. Cultura Rio-Grandense – o gaúcho e a identidade regional. In: QUEVEDO, Júlio (Org.). *Rio Grande do Sul: 4 séculos de história*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999, p. 368-376.



partidos tradicionalmente rivais (atuais PPB e PMDB) fizeram aliança contra a Frente Popular (e esta com o PDT), em nome da defesa dos interesses do Rio Grande<sup>147</sup>.

Após todas estas considerações, pode-se inferir da importância das Missões, enquanto referência cultural no imaginário e na identidade do povo gaúcho. Elas servem constantemente de motivo para diferentes setores da cultura e da arte a transformarem num tema recorrente que inspira toda uma produção recorrente no cenário cultural rio-grandense. Como essa não é a questão central da tese, vou apenas referir em anexo algumas destas produções como uma espécie de levantamento qualitativo e não quantitativo, como uma amostra de uma produção teatral, literária, cinematográfica, musical, escultórica e outras manifestações.

Porém, as manifestações das Artes Visuais, em particular as gravuras, as pinturas e as instalações, constituem as fontes centrais em que buscarei subsídios que me permitam fazer uma leitura do imaginário e das representações das Missões nesse campo. Como tudo isso forma um conjunto muito amplo, escolhi, entre esses, as obras das Artes Visuais como fontes iconográficas privilegiadas para analisar o imaginário e as representações das Missões, que podem, inclusive, estar colaborando, e obviamente, se alimentando das representações de outras áreas da cultura.

Outra questão que não pode se esquecer é a importância que as obras de arte adquirem em nossa cultura, sobretudo desde a consagração dos meios de comunicação como a TV, que incitam um consumo e um padrão de gosto na maior parte das vezes acriticamente, sendo, portanto, de extrema importância os estudos que possam contribuir para uma visão mais crítica, e, que uma vez divulgados, esperasse, possam contribuir para a formação de cidadãos mais críticos e atuantes.

---

<sup>147</sup> CARNEIRO, Newton Luis Garcia. *A identidade inacabada: o regionalismo político no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 13-14.

## 2. AS MISSÕES NO IMAGINÁRIO DAS ARTES VISUAIS NO CONTEXTO DO SISTEMA DAS ARTES DO RIO GRANDE DO SUL

Refletindo sobre o imaginário dos artistas que, no Rio Grande do Sul, realizaram obras referenciadas nas Missões – e também sobre as possíveis motivações que os levaram a criá-las –, percebi o quanto as reduções são importantes referências culturais para o povo rio-grandense. E isso também passa, evidentemente, pela sensibilidade e pelo olhar de muitos artistas plásticos que, em suas obras, vão propor representações da história, do espaço, dos personagens, das lendas e dos símbolos religiosos.

Nesse sentido, o pensamento de Cassirer é esclarecedor não só no que se refere às questões específicas das artes, mas com toda uma teoria sobre a sociedade e o significado da arte nas relações do homem com a cultura, destacando o papel do simbólico e, portanto, do imaginário. Segundo ele, o homem é não só um *animal social*, mas um *animal simbólico*, dotado de imaginação criativa que lhe permitiu criar um mundo simbólico, um mundo ideal, ao qual se tem acesso pela arte, pela religião, pela filosofia e pela ciência<sup>148</sup>. Em suas análises sobre as relações do homem com a arte e a ciência, destaca que:

Tal como todas as outras formas simbólicas, a arte não é uma simples reprodução de uma realidade dada, pronta. É um dos meios que levam a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade. Contudo, não descobrimos a

---

<sup>148</sup> CASSIRER, op. cit. p. 50.

natureza através da arte no mesmo sentido que o cientista usa esse termo. A linguagem e a ciência são os dois processos principais pelos quais avaliamos e determinamos nossos conceitos do mundo exterior. Precisamos classificar nossas percepções sensoriais e agrupá-las em noções e regras gerais para podermos dar-lhes um sentido objetivo. Tal classificação resulta de um esforço persistente no sentido da simplificação. A obra de arte, de um modo parecido, implica esse ato de condensação e concentração<sup>149</sup>.

Portanto, na visão desse autor, tanto o artista quanto o cientista são descobridores: um das formas da natureza, o outro de fatos ou leis naturais. Segundo ele, os grandes artistas de todos os tempos tiveram consciência dessa tarefa e desse dom especial de *saber ver*, exercitando-o através de linguagens que o expressam de diferentes maneiras, inclusive as visuais. Porém, enquanto a ciência, por abstrair, faz uma abreviação da realidade por meio de fórmulas – empobrecendo-a, de certa forma –, a arte é uma intensificação dessa realidade, enriquecendo-a.

Referindo-se às diferentes concepções teóricas acerca do poder imaginativo do artista, Cassirer destaca que, na concepção do pensamento romântico, a teoria da imaginação chegou ao seu clímax quando passou a ser considerada não mais uma atividade humana especial, que constrói o mundo da arte, mas a única chave para a realidade. Por isso, critica a postura dos realistas que, ao tentarem negar esse poder, voltaram-se para a velha definição da arte como imitação da natureza. Ao fazerem isso, teriam deixado de reconhecer o caráter simbólico da arte. Contudo, apesar de terem considerado que um dos maiores triunfos da mesma fosse fazer com que pudéssemos ver *as coisas corriqueiras em sua verdadeira forma e sob sua verdadeira luz*, pode-se encontrar, nas obras dos grandes artistas realistas, um grande poder imaginativo<sup>150</sup>.

Com os poderes de invenção e de animação, o artista exterioriza seus próprios sentimentos e essa exteriorização significa uma corporificação visível ou tangível num meio particular, em formas sensuais, em ritmos, no padrão das cores, das linhas e das

---

<sup>149</sup> Idem, p. 234.

<sup>150</sup> CASSIRER, op. cit. p. 254-258.

formas plásticas. A produção artística, todavia, não pode ser vista apenas como o resultado de uma genialidade individual, pois o artista não vive num mundo à parte, mas atua em meio a um sistema do qual participa e depende para a circulação e comercialização de suas obras. Sobre esse sistema das artes, Maria Amélia Bulhões explica que ele pode ser entendido como

O conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade ao longo de determinado período<sup>151</sup>.

A definição de Bulhões coaduna-se às teorias expressas por Bourdieu a respeito do mercado de bens simbólicos, ligado a todo um sistema de circulação desses bens no qual diferentes instâncias se relacionam cumprindo funções específicas na divisão do trabalho de produção, reprodução e difusão dos mesmos<sup>152</sup>. Esse sistema é elitista e excludente, pois somente um pequeno grupo determina e manipula os critérios de valores das obras, gerando um mercado de arte que estabelece suas próprias normas e critérios de avaliação de seus produtos. É também altamente regido por disputas e jogos de poder pelo controle do mesmo, podendo gerar privilégios e distinções<sup>153</sup>.

Partindo desses pressupostos, torna-se imprescindível a análise das relações sistêmicas entre artistas/galerias, artistas/instituições públicas e privadas, fomentadoras de eventos culturais que possam ter influenciado na produção, exposição/circulação das obras, seus produtores e divulgadores, bem como o mercado de consumidores que, no período estudado, estiveram envolvidos. Por outro lado, conforme alerta Bulhões,

existe todo um amplo conjunto de produções plásticas que estão à margem destas manifestações denominadas artísticas, cuja incorporação ao conjunto administrado pelo sistema das artes

<sup>151</sup> GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Participação e Distinção: Artes Plásticas no Brasil – Anos 60 e 70*. Tese de Doutorado em Artes. São Paulo: USP, 1989, p. 11-24.

<sup>152</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 105.

<sup>153</sup> DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

varia amplamente ao sabor de determinações internas ao sistema, mas também de demandas impostas pela evolução da própria sociedade<sup>154</sup>.

A necessidade de analisar o contexto no qual as obras foram produzidas constitui, portanto, um ponto importante para que se possa compreender o conjunto de escolhas feitas pelos artistas ao produzirem suas imagens, valorizando determinados aspectos e constituindo elaborações culturais que, por sua vez, originam um sistema de significações.

Michael Baxandall – assim como outros historiadores da arte ligados à corrente sociológica, como Arnold Hauser e Pierre Francastel – critica todo modo de tentar explicar a obra que ignore o contexto do qual ela tira suas razões de ser, suas justificações, suas formas e, finalmente, suas significações. Afirma que é preciso olhar a relação existente entre as obras e o sistema de idéias de seu tempo, para analisar uma relação de troca entre um artista e sua cultura, na qual ele encontra um repertório de possibilidades que respondem por certas coisas e certas soluções<sup>155</sup>.

Embasada nesses apontamentos, procuro, neste capítulo, situar as obras que têm como tema as Missões. Para chegar a elas, fiz um abrangente levantamento junto a galerias, museus, coleções particulares e instituições culturais ligadas às Artes Visuais. Nessa busca, encontrei um considerável conjunto de gravuras, pinturas e instalações. Partindo desse corpus, proponho-me a verificar em que momentos da história da segunda metade do século XX essas obras foram produzidas, quais as motivações do imaginário vigente no Rio Grande do Sul que teriam influenciado os artistas que as realizaram, bem como em que condições essas obras foram produzidas, isto é, em que contexto os artistas trabalhavam e os incentivos e/ou dificuldades que o próprio sistema das artes local lhes apresentava.

---

<sup>154</sup> BULHÕES, op. cit., p. 18.

<sup>155</sup> BAXANDALL, Michael. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Paris: Jacqueline Chambon, 1991, p. 8-10

## 2.1 As Missões como mito fundador: Anos 40-50

Na perspectiva de reconstituir em que contexto da história das Artes Visuais do Rio Grande do Sul as Missões passam a ser representadas, parti da hipótese de que a presença dessa temática está ligada à idéia da construção de uma identidade na arte desenvolvida no Rio Grande do Sul. Isso estaria relacionado ao movimento modernista no Estado e ao imaginário social que atribui importante lugar às Missões, especialmente em seus mitos de origem.

A própria questão da identidade, presente ou não na arte produzida no Rio Grande do Sul, envolve a concepção de que nas Missões podem estar as origens dessa identidade, uma vez que o Barroco desenvolvido nas mesmas seria a manifestação artística mais antiga em nosso território. Essa discussão envolveu posturas semelhantes às já referidas no primeiro capítulo, no qual apontamos a existência de duas correntes historiográficas que discutiam se as Missões deveriam ser incluídas em nossa história ou não.

No relatório de 1947, por ocasião da viagem dos alunos do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre aos Sete Povos – a qual nos referiremos especificamente mais adiante –, Carlos Krebs aborda essa questão, ao afirmar:

É impossível, ao estudioso de arquitetura e de artes plásticas, no Rio Grande do Sul, deixar de conhecer os restos arqueológicos da velha civilização jesuítica no Estado, em face da riqueza histórica e artística que significam, mesmo que não hajam sido creados [sic] pelo espírito lusitano, mas que – disputados secularmente pelos dois povos ibéricos – couberam afinal ao Brasil e se integraram definitivamente em nosso território<sup>156</sup>.

Ratificando a presença dessa discussão, ainda vigente em 1970/71, Athos

---

<sup>156</sup> KREBS, Carlos Galvão. *Viagem de estudos aos Sete Povos das Missões*. Porto Alegre: Centro Acadêmico Tasso Corrêa, Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1947, p.7.

Damasceno Ferreira afirma, nas páginas iniciais de sua obra que trata da história das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul:

(...) não é nas Missões que se encontram as fontes de nossa evolução artística, mas nos primeiros núcleos coloniais que, a partir de 1737, as autoridades do Reino começam a estabelecer em diferentes locais, ao longo da larga faixa territorial de leste, antes, aliás, já palmilhada por exploradores portugueses, paulistas e lagunistas, e que àquela época ocupam efetivamente, dando início ao povoamento regular da extremadura meridional do Brasil. Por fôrça [sic] das penosas circunstâncias que cercaram e pontilharam os pródornos de nossa formação, as criações de arte mais remotas que compõem [sic] o modesto patrimônio iconográfico rio-grandense no período colonial só podiam ser aquelas inspiradas na necessidade de proporcionar assistência espiritual aos povoadores recentes: as singelas e não raro tôscas [sic] igrejas que aqui se construíram e a cuja arquitetura se associam obras de pintura, talha e escultura, frutos de pouco porte em sua generalidade, mas os únicos vinculados realmente ao complexo cultural luso-brasileiro<sup>157</sup>.

Nessa afirmação, Damasceno se posiciona de maneira francamente favorável à corrente historiográfica lusa e, para reiterar sua postura, explica:

(...) de todo esse valioso e custoso acervo não somos nós rio-grandenses mais que simples depositários, pois nenhum nexos cultural a êle [sic] nos vincula. A obra dos jesuítas nas diferentes doutrinas guaranis se situou inteiramente à margem de nosso processo de formação. E, se como já disse, nenhuma contribuição merecedora de apreço, na esfera da cultura, recebemos dos primitivos habitantes desta parte da América, também nada devemos à Companhia de Jesus, cuja presença nos Sete Povos, durante quase dois séculos, se traduziria, ao contrário, em atos de franca competição e até de hostilidade declarada à política luso-brasileira de expansão colonial<sup>158</sup>.

Sobre o modo como essa questão foi vista por grande parte dos literatas, historiadores, poetas, musicistas, produtores e agentes de nossa cultura, já se comentou no primeiro capítulo que, apesar dos partidários da corrente lusa terem tentado desmerecer a importância das Missões no Rio Grande do Sul, essa postura não foi aceita e absorvida pela maior parte da população que, ao contrário, atribuiu-lhe grande importância, considerando-a como componente de nossos mitos de origem.

<sup>157</sup> DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971, p.21.

<sup>158</sup> Idem p. 20.

Esclarecidas essas questões, passo a situar o panorama e o estatuto das Artes Visuais no Rio Grande do Sul ao longo das décadas de 40 e 50. Segundo Ana Albani Carvalho, elas

(...) encontravam-se permeadas por uma concepção onde [sic] vigorava o atrelamento da representação ao modelo visível, valorizando as hierarquias entre gêneros artísticos através de uma retórica do bem-feito em termos artesanais e/ou técnicos. (...) Sem um suporte institucional que veiculasse e legitimasse seus produtos, sem uma contrapartida crítica ou teórica que lhes servisse de referencial, os artistas locais serviam-se do dogma da representação mimética e do virtuosismo enquanto aval de seu talento<sup>159</sup>.

A explicação atribuída para essa situação reside na matriz rural e conservadora da constituição histórica do Estado, que originou uma sociedade tradicional e militarizada. Essa era fundada numa ordem de relações econômicas e sociais pré-modernas, combinadas a uma subordinação ao centro dinâmico da economia nacional, apegada a uma forma autoritária de mando e associada ao mito da liberdade como sinônimo de resistência à dominação do centro<sup>160</sup>.

Dessa forma, pode-se concluir que havia uma grande defasagem entre as imagens produzidas no Estado e o que estava sendo feito em nível nacional. Sobre as possíveis explicações para isso, Carvalho afirma que a integração tardia do Rio Grande do Sul ao contexto nacional postergou a formação de instituições capazes de representar materialmente esse papel de distinção social vislumbrado no acesso e domínio dos produtos da cultura erudita, sendo difícil viabilizar uma *atitude iconoclasta*.

Como destruir o que não havia ainda sido construído? De modo aparentemente contraditório, a precariedade estrutural do campo artístico existente estabeleceu uma tarefa construtiva para a modernidade artística: conferir legitimidade aos produtos culturais eruditos. (...) Para os artistas

<sup>159</sup> CARVALHO, Ana Albani. Forma e matéria. In: *Cadernos Porto e Virgula – Vasco Prado* (nº 7). Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1994, p. 29.

<sup>160</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. História Regional repensada. In: Ribeiro Carlos Reinaldo Mendes et alii. *Autonomia ou submissão?* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983, p. 20-35.



vinculados a esta etapa de consolidação de uma sensibilidade moderna, era fundamental ressaltar a dignidade e a autonomia da arte, mais que investir no caráter iconoclasta<sup>161</sup>.

Analisando as condições do campo das Artes Visuais, em âmbito nacional, Maria Alice Milliet<sup>162</sup> afirma que os anos 40 ficaram marcados por duas tendências: a do realismo social, vinculada a questões políticas nacionalistas, e a do expressionismo, identificada com as tendências internacionalistas, que evoluíram para o abstracionismo. Esse foi também um período de consolidação da identidade nacional nas artes, época em que importantes acontecimentos foram registrados, tais como a fundação, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), por Assis Chateaubriand, e a do MAM, no Rio de Janeiro, em 1949.

É nesse período, precisamente em 1948, que surge o primeiro grupo de artistas abstrato-concretos no Rio de Janeiro, tendo à frente nomes como Ivan Serpa, Abraão Palatnick e Almir Mavignier. No final da década temos também o início de mudanças trazidas por artistas provenientes do grupo Santa Helena, como Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Mario Zanini e Arnaldo Ferrari, que ensaiaram composições mais abstratas para suas obras.

Segundo Ana Carvalho, as correntes artísticas que, nessa década, envolveram o conceito da modernidade em seus aspectos mais radicais, não foram absorvidas em bloco no meio artístico do Rio Grande do Sul. De modo geral, os artistas se limitaram a realizar experimentações com uma *linguagem ligada ao expressionismo, com uso da deformação da figura, fragmentação do espaço plástico envolvendo a ruptura da hierarquia figura-fundo, ambos agora vistos como constituintes indissolúveis do espaço da tela*<sup>163</sup>.

Maria Lúcia Kern nos lembra ainda que, nessa época, coexistiam dois sistemas de representações visuais *aparentemente antagônicos*: um ligado ao Instituto de Belas Artes (IBA), e outro ao escritor Manoelito de Ornellas, na época diretor do Departamento

<sup>161</sup> CARVALHO, 1994, op. cit., p. 30.

<sup>162</sup> MILLIET, Maria Alice. As Abstrações. In: AGUIAR, Nelson. *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994, p.03.

<sup>163</sup> CARVALHO, Ana, op.cit, p.31

Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP). O primeiro era formado pelos artistas também professores no IBA e pelos artistas que trabalhavam na Secção de Desenho da Editora Globo. Eles formaram a Associação Francisco Lisboa, AFL. Na grande maioria de seus trabalhos, apresentavam *vestígios humanistas, dando ênfase às representações do objeto e à descrição narrativa do tema, demonstrando o seguimento de certas tradições pictóricas*<sup>164</sup>.

O segundo grupo era incentivado por Manoelito de Ornellas, escritor que, na década de 20, havia participado do Grupo Verde-Amarelo, em São Paulo. Ornellas apoiava e patrocinava exposições de artistas novos que trabalhavam com um sistema visual moderno, e também fazia a apresentação desses artistas nos catálogos, nos discursos de abertura e encerramento de eventos. Um dos mais destacados por Ornellas foi Carlos Scliar, premiado em 1944 no Salão Nacional de Belas Artes.

Kern afirma que, apesar dos conflitos entre os grupos, um procurando manter certas tradições formais e outro buscando modernização, as práticas não eram, na realidade, tão diferenciadas e distantes. Os artistas que procuravam inovar, como Scliar, Carlos Petrucci, Danúbio Gonçalves e Iberê Camargo, não chegaram a fazer, na época, em termos formais, *obras revolucionárias*. Apesar disso, encontraram dificuldades de aceitação, por contestarem as normas das instituições que eram hegemônicas no campo artístico do período.

A grande crítica desse momento, contra os artistas de tendência modernista, vinha de Aldo Obino, que considerava a arte por eles feita como *desregrada, imoral* e uma *projeção do subconsciente*. A deformação da aparência usual, adotada pelos artistas sintonizados com a pintura modernista, representava uma ameaça para as

---

<sup>164</sup> Essa associação foi fundada em 1938 por Carlos Scliar, Edgar Koetz, Edla Silva, Gastão Hofstetter, João Faria Viana, Mário Mônaco e Nelson Boeira Faedrich. Ver KERN, Maria Lucia Bastos. Estado Novo: crítica de arte e ideologia. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul- Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 34.

peessoas mais conservadoras, por romper com o equilíbrio e os ideais de beleza clássicos, símbolos da ordem e da ausência de conflitos<sup>165</sup>.

Outro intelectual que atuava como crítico de arte era Ângelo Guido, professor de História da Arte no IBA que, a partir de 1928, passara a publicar seus textos no jornal *Diário de Notícias*. Kern afirma que Guido se posicionava da mesma maneira que Obino, declarando em suas críticas que a arte modernista era *destruidora, subversiva e sem ética*, por criar um clima favorável à infiltração de idéias extremistas e perturbadoras.

Somente em 1944, com a Exposição dos Novos, patrocinada pelo DEIP, é que Guido elogia o painel *Negrinho do Pastoreio*, de Vasco Prado, provavelmente devido ao tema da obra, relativo à tradicional lenda rio-grandense. Sobre essa questão, Cláudia Lindner afirma que muitos dos que se posicionavam contra o modernismo, em 1942, retrataram-se mais tarde, passando a ser francamente favoráveis ao mesmo<sup>166</sup>.

Paula Ramos, em sua análise sobre os artistas que integravam a Secção de Desenho da Editora Globo, ao longo dos anos de 1929-1939, demonstra ter sentido *surpresa* acerca do repúdio à arte *dita moderna*, uma vez que, em muitos casos, as capas produzidas pelos artistas *da Globo*, quase todos filiados à Associação Chico Lisboa, poderiam ser vistas como modernas, devido *ao tipo de tratamento dado à figura e ao uso de estilemas provenientes do expressionismo, do cubismo e do fovismo*<sup>167</sup>.

As primeiras obras desse período com a temática histórica das Missões, de autoria de Edgar Koetz, são as ilustrações para o texto literário *Sepé Tiarajú*, de Manoelito de Ornellas, de 1945. Sobre Koetz, sabe-se que ele fazia parte do grupo de ilustradores da Editora Globo, tendo ingressado no mesmo com apenas 15 anos, como

<sup>165</sup> KERN, Maria Lucia, 1995, op. cit., p.36-37.

<sup>166</sup> LINDNER, Cláudia. *Do Passado ao Presente. As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Centro das Artes Cambona/Habitasul, s/d, p.26.

<sup>167</sup> RAMOS, Paula. *A Experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo (1929-1939)*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 199.

aprendiz de oficina gráfica<sup>168</sup>. Aos ilustradores cabia, além da criação das representações gráficas e plásticas, produzir vinhetas, logomarcas e capas para as revistas e os livros editados, de maneira moderna e atualizada, expressando as mudanças da época<sup>169</sup>.

A Editora Globo se originou da Livraria do Globo, fundada em 1883. Paula Ramos lembra que, desde o início, ela teve como grande objetivo divulgar a produção da literatura produzida no Estado, tendo sido uma das mais importantes casas editoriais do Brasil, tornando-se, entre a década de 30 e o final dos anos 50, a segunda maior editora do país – atrás apenas da Companhia Editora Nacional (RJ) e da José Olympio (SP). Seus títulos, porém, não ficaram limitadas aos autores gaúchos. A Globo traduziu e editou obras clássicas e fundamentais, como a *Comédia Humana*, de Balzac, *Contraponto*, de Huxley, *Em Busca de um Tempo Perdido*, de Marcel Proust, e *Retrato do Artista quando Jovem*, de James Joyce, além de vários outros autores, como Thomas Mann e Virginia Woolf. Tudo sob a coordenação de Erico Veríssimo. Editou, ainda, três revistas: *A Novela* (1936-1938), *A Província de São Pedro* (1945-1957) e a *Revista do Globo* (1929-1967). A última, particularmente, chegou a ser, na década de 40, a segunda revista em circulação no Brasil, atrás apenas da *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand<sup>170</sup>.

Cláudia Lindner aponta, além da *Revista do Globo*, outras que desempenharam um papel importante para o desenvolvimento da arte da ilustração no Rio Grande do Sul, como as revistas *Madrugada*, *Kosmos*, *Máscara*, *Quixote*, *Horizonte* e também a *Página Literária* do *Diário de Notícias*. A revista *Madrugada*, que circulou apenas de setembro a dezembro de 1926, lembrava a *Klaxon* paulista, tendo um caráter efetivamente *moderno*, e sendo voltada, em sua essência, à divulgação literária. Já a *Horizonte* permaneceu em circulação entre 1951 e 1954<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> ROSA, Renato e PRESSER, Décio. *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997, p. 8.

<sup>169</sup> RAMOS, op. cit., p. 20.

<sup>170</sup> Idem, p. 39-41.

<sup>171</sup> LINDNER, op. cit., p. 26.

Trabalhando na Secção de Desenho da Globo – coordenada pelo lendário Ernest Zeuner – como capista e ilustrador, Edgar Koetz conviveu com inúmeros artistas importantes do período, como João Fahrion, Nelson Boeira Faedrich, Francis Pellicheck, Gastão Hofstetter e outros que, assim como ele, *vão ser inseridos no sistema das artes local, a partir dessa produção dirigida à indústria cultural*<sup>172</sup>.

Não se pode deixar de pontuar também que, nessa época, quando o mercado de artes era ainda incipiente, a Secção de Desenho representava uma importante fonte de renda, pois garantia trabalho a vários artistas. Além disso, tal envolvimento oportunizou uma formação voltada à produção gráfica e à criação de imagens bastante arrojadas para a época, que passaram a ser veiculadas pela indústria cultural. Essas imagens, conforme o estudo de Paula Ramos, *sinalizaram o surgimento de uma nova estética, que pode ser vista como precursora da modernidade artística no Rio Grande do Sul*<sup>173</sup>.

Maria Lucia Kern enfatiza a problemática vivenciada pelos artistas no Rio Grande do Sul durante os anos 40, quanto à tomada de consciência de que as formas tradicionais entre eles produzidas refletiam os valores da sociedade européia, havendo a necessidade de buscar novas formas artísticas. Pensando que o caminho para isso seria alcançado por meio da pesquisa sobre as origens da arte nacional – tal como os modernistas de São Paulo haviam feito nas décadas de 20 e 30 –, os artistas se organizaram em grupos e fizeram viagens às cidades onde, no período colonial, se produzira a Arte Barroca. O órgão que incentivava esses estudos e viagens era a Associação Araújo Porto Alegre, criada em 1947 por alunos e ex-alunos do IBA, com o objetivo de pesquisar as *raízes* da arte nacional.

Foi com essa perspectiva que, a partir de 1945, várias viagens de estudo foram feitas, para que os artistas gaúchos e os alunos do Belas Artes pudessem analisar outras produções plásticas, estudando as estruturas formais para depois produzir e

---

<sup>172</sup> RAMOS, Paula, op.cit, p. 246

<sup>173</sup> RAMOS, op. cit., p. 242.

difundir a arte brasileira, no país e no estrangeiro<sup>174</sup>. Destaca-se, dessa época, a viagem realizada por alunos e professores do Instituto de Artes em 1947, organizada por Carlos Krebs, aluno do Curso de Artes Plásticas, sob a responsabilidade do professor de pintura Benito Castañeda e Emilio Ripoll, presidente do Centro Acadêmico. Além desses, integravam o grupo os alunos Roberto Bins, Alice Bruegmann, Cecília Hoff, Dorotéia Pinto da Silva, Hilda Gráu, Ligia Dariano, Ligia Fett, Luiz Florêncio Braga, Paulo Roberto Pitta Pinheiro, Plínio Benhardt e Sueli Fett. Apostando na importância de estudar as manifestações do Barroco em nosso território, esses então alunos permaneceram vários dias em São Miguel, na época distrito de Santo Ângelo, e também em São Luiz Gonzaga e em São Borja. Voltando da viagem, organizaram, em Porto Alegre, uma exposição na sede do Centro Acadêmico do Instituto. Segundo relatório da viagem, essa exposição reuniu 21 telas, muitos desenhos e algumas dezenas de fotografias, assim como uma pequena mão de madeira policromada e uma diminuta cabeça de um santo, encontradas pelos visitantes nas reduções.

Pelas imagens reproduzidas no relatório da viagem, pode-se ter uma idéia tanto da exposição, que apresentava painéis com desenhos e fotografias feitos pelos integrantes do grupo, bem como das próprias telas pintadas no local. Dentre essas, destacam-se uma vista da lateral direita da fachada da catedral de São Miguel, pintada por Benito Castañeda; uma vista da lateral esquerda da fachada



Fig. 02 - Exposição dos alunos do Instituto de Belas Artes, 1947

<sup>174</sup> KERN, Maria Lúcia.op. cit, p. 192-209.

dessa mesma igreja, abrangendo a torre, pintada por Plínio Benhardt; uma representação da imagem de São Francisco de Borja, de autoria de Alice Bruegmann; um arco interno da igreja de São Miguel, pintado por Luiz Florêncio Braga, e uma fachada completa da catedral de São Miguel, feita por Roberto Bins<sup>175</sup>.

Em maio de 2000, buscando localizar as obras produzidas nessa experiência, encontrei, junto ao acervo do Instituto de Artes da UFRGS, duas telas assinadas pelo professor Benito Castañeda. A primeira delas, lotada no patrimônio da UFRGS, é a imagem de São Francisco de Borja com vestígios de restauração. O rosto tem uma expressão de espanto, e as mãos muito grandes parecem desproporcionais em relação ao conjunto da figura do santo, em postura de joelhos.

A outra tela, cujas bordas estão em estado de decomposição, retrata a fachada da Igreja de São Miguel, pintada a óleo, nas cores marrom, preto, cinza e ocre, com um gramado verde claro na frente. No céu, referências a nuvens azuis, apresentando algumas partes do fundo sem tinta, como se a tela tivesse ficado inacabada.

Localizei também com Plínio Benhardt outras telas por ele pintadas na condição de aluno do Instituto – o artista depois veio a ser professor dessa mesma instituição por muitos anos. No próximo capítulo, discorrerei sobre algumas dessas obras.

Em seus estudos sobre as transformações que possibilitaram a entrada da *modernidade* no Rio Grande do Sul, Kern situa o estado das práticas picturais entre 1922 e 1955, referindo-se a esse momento como a época em que os artistas rio-grandenses adotam uma postura de oposição à subordinação da produção plástica realizada no Estado, em relação ao centro do país e, desse, aos países hegemônicos. Ressalta também o desenvolvimento da temática regional como uma tentativa de

---

<sup>175</sup> KREBS, Carlos Galvão. *Viagem aos Sete Povos das Missões*. Porto Alegre: Centro Acadêmico Tasso Corrêa do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1947, p. 16.

popularização da arte, por constituir uma linguagem facilmente lida pelo leigo<sup>176</sup>.

Numa avaliação sobre o regionalismo na arte e sobre essa postura dos artistas em buscar os temas locais, Kern afirma que, apesar desses artistas não terem conseguido popularizar a arte, seu esforço foi válido, especialmente por significar uma oposição à subordinação do Estado em relação à hegemonia do centro do país. Destaca também que, apesar das pesquisas e das diferentes experiências com propostas mais arrojadas visualmente, no Rio Grande do Sul não aconteceu um movimento organizado como o paulista, iniciado na década de 20. Em relação às questões formais das obras desse período, explica:

Como as novas pesquisas formais ocorrem com muita defasagem em relação aos grandes centros, essas peculiarizam-se por apresentar, ao mesmo tempo, quase todas as diferentes fases da arte moderna. Estão também mais dirigidas à aparência e aos aspectos formais e técnicos do que às idéias que estimularam o seu aparecimento, visto que são adaptadas à estrutura social rio-grandense, sem romper completamente com a ideologia visual dominante. Outro aspecto a salientar é que até o final dos anos 50, os pintores executam experiências sem se fixarem muito nessas. Percebe-se que há uma necessidade de pesquisa formal, não só porque muitos são principiantes no “métier”, mas também porque não tiveram uma formação acadêmica<sup>177</sup>.

Essa pesquisadora cita como primeiros artistas a se dedicar à pintura de temática regionalista Pedro Weingärtner, Francis Pelichek, Oscar Boeira e José Lutzemberger, entre outros. Em sua avaliação, a modernidade pretendida, nesse período, não chega a transformar o comportamento social no Rio Grande do Sul, cuja sociedade, alicerçada na pecuária e na agricultura, era extremamente conservadora, não oferecendo condições para o desenvolvimento do modernismo, a exemplo do que estava acontecendo em São Paulo e também no Rio de Janeiro. O próprio ensino das artes no Estado era precário, e a Escola de Belas Artes, criada em 1908, tinha dificuldades em conseguir professores titulados, pois a maioria dos artistas não possuía formação acadêmica<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> KERN, op. cit., p. 19.

<sup>177</sup> KERN, 1985, op. cit., p. 20

<sup>178</sup> KERN, Maria Lucia Bastos. Modernidade e Modernismo: o caso da pintura no Rio Grande do Sul. In: *Boletim Informativo do MARGS* (nº 26), 1985, p. 17.



Kern afirma também que as condições que possibilitariam um certo avanço começaram a acontecer no período do Estado Novo, com a criação da Associação Rio-Grandense de Artistas Plásticos, a reestruturação da Escola de Belas Artes, o surgimento da primeira galeria de arte e o contato dos artistas gaúchos com os de outros estados. Nessa época, as primeiras tentativas de modernização foram severamente ridicularizadas pelos que faziam a crítica de arte e também por pessoas do meio que, influenciadas por ideologias de extrema direita, difundiam a idéia de que a introdução de uma arte moderna, influenciada por bolcheviques, poderia trazer a desintegração da sociedade.

Conforme ela, foi somente a partir dos anos 50 que uma convergência de fatores favoráveis possibilitou o amadurecimento da cultura artística local, de maneira semelhante ao que já havia ocorrido no eixo Rio-São Paulo e que se potencializava com a criação da Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Conforme Kern, o modernismo se configurou, no Rio Grande do Sul, apenas quando o processo de modernização, gerado pelo crescimento industrial e comercial, teve as necessárias condições, proporcionadas pelo fortalecimento econômico. Esse desenvolvimento, trazido pela modernização, atingiu não só a capital do Estado, mas também algumas cidades do interior, onde começaram a surgir instituições de ensino e manifestações ligadas às artes<sup>179</sup>.

A autora ainda destaca que, enquanto em São Paulo o movimento havia nascido no seio da oligarquia cafeeira e elitista, entre os gaúchos o mesmo surgiu entre jovens artistas de classe média, não se destinando exclusivamente à elite, mas tendo como meta atingir um público maior.

No Rio Grande do Sul, ela explica a utilização de temas locais não só pela necessidade de dar uma identidade própria à pintura, mas também pela influência que o realismo socialista exercera sobre alguns artistas, tais como Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves e Vasco Prado. Eles, ao retornarem, em diferentes momentos, de suas

---

<sup>179</sup> KERN, 1985, op. cit., p. 19.

viagens de estudo à Europa, buscaram justamente nas estâncias da campanha temas e motivos regionais. Propuseram-se, assim, a registrar os hábitos e costumes gauchescos em risco de desaparecer devido à introdução da tecnologia e pelo esvaziamento do campo. É importante lembrar que, nesse momento, o regionalismo estava sendo muito estimulado, e a criação dos Centros de Tradições Gaúchas, no Rio Grande do Sul, era intensa.

Nessa época, o grupo de artistas ligado ao Clube da Gravura executou inúmeras obras tendo como tema o gaúcho em suas atividades específicas, como decorrência da concepção de uma arte regionalista. Exemplo notório é Vasco Prado, que exalta o gaúcho como herói e libertador. Essa postura se acentua diante dos problemas econômicos enfrentados pelo Estado e também diante da política desenvolvimentista nacional, que privilegiava a entrada de capitais estrangeiros, alijando o Rio Grande da ajuda necessária para solucionar seus problemas de infra-estrutura. Nesses momentos de crise, o gaúcho e a Revolução de 1835 eram lembrados como exemplos de heroísmo e confronto diante do descaso federal, inclusive pelos artistas plásticos.

Fato importante do período foi a criação da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, em 1954, prevendo a criação de um museu de arte pois, até a década de 50, não havia, no Rio Grande do Sul, um espaço institucional que pudesse manter um acervo permanente da produção artística local e também capaz de sediar exposições temporárias, para que o público tivesse acesso à produção de outras regiões. Com a criação do MARGS, no mesmo ano de 1954, essa lacuna seria suprida em parte, uma vez que, até 1978, quando foi transferido para a atual sede, junto à Praça da Alfândega, grandes dificuldades fossem enfrentadas devido à exigüidade dos espaços cedidos, muitas vezes inadequados ao que se propunha<sup>180</sup>.

Segundo Fernando Cochiarale e Anna Bella Geiger, os anos 50 foram marcados, em nível nacional, pelo surgimento das Bienais e pelo Concretismo. Em

---

<sup>180</sup> KERN, Maria Lucia. A utopia e o ofício da Gravura. In: *Vasco Prado, Cadernos Porto e Vírgula*, (nº7). Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1994, p. 60.

1951, acontecia a 1ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 1953, a 2ª Bienal e a 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, o que faz com que a tendência modernista de caráter mais nacionalista fosse, aos poucos, enfraquecendo, em prol de uma arte mais abstrata. Em 1955-1956, por exemplo, acontecia a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo e, em 57, no Rio. Também em 1957, a 4ª Bienal Internacional de São Paulo dava destaque a Volpi, Lygia Clark, Helio Oiticica, Manabu Mabe, Ianelli, Milton Dacosta, Franz Weissman, Fayga Ostrower. Em 1959, o MAM promovia a Exposição de Arte Neoconcreta<sup>181</sup>. Conforme Frederico Moraes,

A década situada entre a criação da Bienal de São Paulo, em 1951 e a inauguração de Brasília em abril de 1960, foi um dos períodos mais férteis da história da arte brasileira neste século [séc. XX]. Foi também o período áureo da crítica de arte. Porque simultaneamente à busca de uma linguagem universal, fez-se um esforço extraordinário no sentido de definir uma linguagem própria para as artes visuais, promovendo a autonomia dos meios plásticos e, ao mesmo tempo, a criação de um vocabulário específico para a crítica de arte<sup>182</sup>.

Estudando o período entre 1958 e 1970, que considera como uma *espécie de segundo ato da modernidade da pintura no Rio Grande do Sul, correspondendo a um amadurecimento na cultura artística local*, Marilene Pieta justifica o que chama de *reorganização do campo cultural*, como um processo ocorrido nessa segunda fase, a qual afirma tratar-se, nesse momento, de uma realidade *que permite referências novas reais e simbólicas na construção do imaginário de artistas plásticos do período*<sup>183</sup>.

Assim, segundo sua análise, esses artistas do Rio Grande do Sul passam a nutrir-se de *novas matrizes de emoções, comportamentos e desejos*. Cita como exemplos típicos de artistas que desenvolveram a modernidade no Rio Grande do Sul, os nomes de Trindade Leal e Waldeny Elias, cujas obras estudou com profundidade, o

<sup>181</sup> COCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal. In: *A vanguarda Brasileira nos Anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 35.

<sup>182</sup> MORAIS, Frederico. Prefácio. In: *Cadernos História da Pintura no Brasil. Abstracionismo, marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994, p. 8.

<sup>183</sup> PIETA, op. cit., p.40.

que lhe permite afirmar, parafraseando Gilles Deleuze, que estes *foram capazes de (...) sutilmente incorporar, a sua maneira, o uso do dado local apreendido intuitivamente como convém ao conhecimento artístico em matrizes inéditas*. Explica a expressão *dados locais como um elenco de formas próximas à criatividade de base, (...) como alternativas à erudição*. Desses dois autores, Elias será destacado mais adiante justamente pelos trabalhos executados em torno do tema Missões.

Pieta refere-se também a outros expoentes significativos, como Iberê Camargo, Carlos Scliar e Glênio Bianchetti, que formam um núcleo expressionista *em novas e surpreendentes formulações, como é o caso de Regina Silveira e Magliani, isto para não falar nas variações em torno de Ado Malagoli, que chegam a constituir escola*. Analisando especialmente o período compreendido entre 1958 e 1970, ela aponta o surgimento de *núcleos de cultura de base* como espaços que possibilitaram uma *compreensão incipiente da base cultural ou de incorporações substitutas de recursos formais de fontes formadoras de nossa cultura, onde a emergência de uma identidade foi buscada em propostas ideológicas pelo tema ou antropológicas, aproximando-se do mito*.

O mito ao qual essa autora se refere deve ser necessariamente toda uma visão ideológica criada a respeito do gaúcho, que dá origem à chamada *cultura gauchesca* desenvolvida nos Centros de Tradicionalismo. A autora destaca, entre o que chama de núcleos de cultura de base, o Clube de Gravura, formado por gravadores egressos de outros núcleos de pintura que, embora nesse espaço não se dedicassem a pintar, *mobilizavam o pensamento plástico sulino levantando questões sobre o tema polêmico do regionalismo*<sup>184</sup>.

Inspirado no Taller de Gráfica Popular do México, o Clube de Gravura fora fundado em 1951 por Carlos Scliar e Vasco Prado, com a pretensão de oportunizar a superação dos problemas técnicos gerados pelo autodidatismo, promover a difusão

---

<sup>184</sup> Pieta, op. cit., p. 55.

popular da arte e combater o abstracionismo antinacionalista e burguês. Essa proposta, sintetizada no lema *por uma arte brasileira*, despertou, conforme Lindner, *a consciência da responsabilidade social e profissional do artista e significou o rompimento do isolamento cultural do Rio Grande do Sul, pois desenvolveu intercâmbio com outros centros de artes do país e do exterior*<sup>185</sup>. Prova disso é o fato de que, em 1952, os artistas do Clube tiveram seus trabalhos reproduzidos num álbum prefaciado por Jorge Amado, tendo recebido o Prêmio Pablo Picasso, outorgado pelo Movimento Brasileiro dos Partidários da Paz<sup>186</sup>.

Nessa mesma época, outros grupos se configuraram no Rio Grande do Sul, como a SADA, Sociedade Amigos da Arte, e o Bode Preto. O primeiro reunia artistas que não se alinhavam nem com os membros do IBA, nem com os da Associação Chico Lisboa. O segundo, formado por Waldeny Elias, Leo Dexheimer, Claudio Carriconde, Francisco Pereira e Joaquim da Fonseca, entre outros alunos do Instituto de Belas Artes, tinha como proposta se libertar dos padrões de orientação ensinados na Escola e praticar uma liberdade de expressão sem concessões, que rompesse a tradição acadêmica.

Alexandre dos Santos afirma que a importância desses clubes se relaciona ao fato de eles terem sido um meio de divulgação da arte e das idéias dos intelectuais de esquerda. Isso era veiculado, sobretudo, por meio da *Revista Horizonte*. Fazendo reflexões sobre o fazer artístico e as artes, de um modo geral, os artistas reforçavam a bandeira contrária ao abstracionismo, considerado um equívoco por não permitir as expressões realistas ligadas a uma arte com fins sociais<sup>187</sup>.

Entre as pinturas ligadas à temática das Missões que podem ser destacadas desse período, cito o painel pintado por Aldo Locatelli junto ao Palácio Piratini, em Porto Alegre, por encomenda de Ernesto Dornelles, e a tela produzida por Gastão Hofstetter, pintor e gravador reconhecido, autodidata, que participou do Clube de

<sup>185</sup> LINDNER, Cláudia. op. cit., p.38.

<sup>186</sup> Idem.

<sup>187</sup> SANTOS, Alexandre Ricardo dos. In: *Cadernos Porto e Vírgula – Vasco Prado* (nº 7). Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1994, p.9-19.

Gravura de Porto Alegre nos anos 50, tendo sido co-fundador da Associação Rio-Grandense de Artes Plásticas<sup>188</sup>.

Locatelli foi um artista italiano que veio para o Brasil em 1948, a convite do bispado de Pelotas, onde pintou o interior da catedral. Em 1950, transferiu-se para Porto Alegre e, no ano seguinte, iniciou os trabalhos na Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul. Nesse mesmo ano, começou a pintar a obra que nos interessa, o mural *A formação histórico-etnográfica do povo rio-grandense*, no salão de audiências do Palácio Piratini. Convidado a lecionar na escola de Belas Artes local, tornou-se um de seus professores mais renomados.

Zilá Bernd e Paulo Gomes destacam que, com o painel *Formação Histórico-Etnográfica do Povo Rio-grandense*, Aldo Locatelli *contribuiu de maneira decisiva para conferir uma identidade visual através de sua arte*<sup>189</sup>. Um dos personagens destacados por Locatelli nesse painel é um índio guarani que aparece na frente da fachada da igreja de São Miguel, imagem que será analisada no próximo capítulo. Outra imagem que considere importante foi a dos bandeirantes representada nesse mesmo painel, apesar da idealização de sua imagem que pode ser percebida.

No conjunto, as cenas pintadas por Locatelli sintetizam, juntamente com outras que foram pintadas mais tarde, o mito das origens da formação etnográfica do Rio Grande do Sul, numa espécie de narrativa que inicia nas Missões, configurando, assim, o lugar dessas como mito fundador, apresentando também as diferentes etnias das correntes imigratórias para culminar novamente com o gaúcho, figura-símbolo da identidade cultural rio-grandense.

A outra obra desse período é de Gastão Hofstetter nasceu em Porto Alegre, em 1917. Ele também foi ilustrador, cartazista e capista da Livraria e Editora Globo de

<sup>188</sup> ROSA, Renato e PRESSER, op. cit., p. 167.

<sup>189</sup> BERND, Zilá e GOMES, Paulo. In: O mago das cores: Aldo Locatelli. Porto Alegre: MARPRON, 1998, p.11-12.

1934 a 1941. Sua vida artística se desenvolveu no Rio Grande do Sul entre os anos 30 e 70, possuindo obras no Museu de Arte da Argentina e do Uruguai, tendo recebido vários prêmios por seus trabalhos, inclusive o Mundial da Paz Pablo Picasso, em Viena<sup>190</sup>.

Sobre o período de produção dessas obras, Zilá Bernd afirma que, num recorte rio-grandense,

Por volta dos anos 50 (...) todo um movimento de construção identitária se encenou no panorama do nosso Estado, convocando escritores, pintores e artistas em geral a gravar, através da arte, a memória dos pagos, de modo a conferir ao Rio Grande do Sul a especificidade que hoje qualquer brasileiro pode reconhecer. Foi preciosa, neste sentido, a contribuição de Erico Verissimo que, com sua prodigiosa saga *O Tempo e o Vento*, nos deu uma origem, uma ancestralidade, heróis e muitos motivos de orgulho de sermos rio-grandenses. Simões Lopes Neto, ao tirar do esquecimento lendas e contos populares, exerceu igualmente inestimável trabalho de chamamento da comunidade para que reconhecesse como seu este patrimônio. Esforço comparável realizou Aldo Locatelli, usando não a pena, mas tinta, pincéis e cores para resgatar a memória coletiva no sentido de perenizá-la...<sup>191</sup>.

Gomes salienta que a idéia de uma *mitologia formadora* teve suas origens no *projeto de formação de uma identidade regional desenvolvida no Brasil a partir dos anos 30*. Nesse sentido, em cada região foi trabalhada uma figura típica que, em São Paulo, por exemplo, era a do bandeirante desbravador, e que, no Rio Grande do Sul, correspondia ao gaúcho<sup>192</sup>. Essa questão pode ser visualizada plenamente na antiga nota de cinco mil cruzeiros reais, que traz a imagem do gaúcho, tendo ao fundo a fachada da igreja de São Miguel, como cenário em que aparece inserido.



Fig. 03 - Cédula do Banco Central do Brasil

<sup>190</sup> ROSA e PRESSER, op.cit., p.217 - 218.

<sup>191</sup> BERND, Zilá. op.cit., p. 11 - 12.

<sup>192</sup> GOMES, Paulo, op.cit., p.36

É sabido que, em nível nacional, desde o final dos anos 30, com a instauração do Estado Novo (1937), o governo de Getúlio Vargas, centralizador e autoritário, passou a exercer uma forte “tutela” sobre a esfera cultural, intervindo em todos os domínios da produção, difusão e preservação de bens culturais, numa proposta que superestimava a homogeneização cultural e a padronização com o fim de promover a “integração nacional”<sup>193</sup>.

Arregimentando ao seu redor um destacado grupo de intelectuais advindos de diferentes correntes ideológicas, Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde, passou a gerenciar práticas culturais em torno das idéias de volta às raízes “autenticamente nacionais”. Essa reunião, num mesmo grupo, de pessoas com tão diferentes concepções políticas e filosóficas, gerou decisões que dificilmente poderiam ser compreendidas posteriormente se não soubéssemos dos propósitos de Capanema e de Vargas. Esse é o caso de orientações contraditórias vindas do próprio governo que, por um lado, incentivava a “busca das raízes”, ao mesmo tempo em que combatia o regionalismo, o que certamente era fundamental para o projeto da construção da nacionalidade<sup>194</sup>.

O Modernismo, como é sabido, pregava o fim da submissão aos padrões culturais estrangeiros e a necessidade do conhecimento e valorização de nossa própria cultura, tradições e folclore. Isso seria conquistado por meio da busca de inspiração na nossa natureza, com suas formas exuberantes e primitivas, sendo que foi nesse espírito, portanto, que uma nova forma de compreender a cultura brasileira situou as reflexões dos intelectuais e artistas da época.

E foi, notadamente, por meio da proposta antropofágica – que pregava a assimilação das influências externas, realizando uma assimilação crítica para criar uma arte caracterizada pelas expressões da realidade brasileira, calcada nas figuras

---

<sup>193</sup> MENDONÇA, Sônia Regina de. O nacional e o popular em questão: A cultura nos anos de 1930 a 1950. In: LINHARES, Maria Yedda e CARDOSO, Ciro Flamarion. (Orgs.) *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campos, 1990, p. 264-265.

<sup>194</sup> VELOSO, Mariza e MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras: Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000, p. 104.



do povo – que se buscou uma fórmula para vincular passado e futuro, questões estéticas e políticas, a fim de concretizar a tão almejada modernidade nas artes.

São dessa época os murais de Cândido Portinari para o Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, cujo tema foi os ciclos econômicos do Brasil. Com referência aos murais mexicanos, de cunho social, o painel de Portinari, bem como os murais produzidos para a Biblioteca do Congresso, em Washington, e a tela *Café*, fizeram do artista um nome visceralmente *nacional*. O pintor passava a ser, de certa forma, o “artista oficial” do Brasil, representando-nos nas mais importantes mostras internacionais<sup>195</sup>.

Diversos autores destacam as posturas ambíguas e paradoxais do governo Vargas, ao dar apoio à arte acadêmica, conservadora, cultivada pela elite latifundiária e apoiada pelos interventores federais, e, ao mesmo tempo, designar, para a implementação de seu projeto, intelectuais ligados ao movimento modernista, sob a tutela de seu ministro da educação, Gustavo Capanema. Nesse período, a livre expressão de idéias ficou limitada, e a arte modernista foi incentivada por meio da cooptação de escultores e arquitetos ligados à essa vertente artística para a concretização de seus objetivos.

No Rio Grande do Sul, como resultado da atuação do grupo que liderava o movimento tradicionalista na época, pode-se também destacar a obra do escultor Antonio Caringi, autor da escultura *Laçador*. Essa estátua em bronze, representando o gaúcho, é a imagem da síntese identitária do Rio Grande do Sul. Desde 1954 ela se encontra junto ao bairro São João, em Porto Alegre, num dos mais movimentados entroncamentos da cidade, também uma de suas principais entradas, como que dando as boas vindas a todos que nela chegam<sup>196</sup>.

Outros escultores considerados membros mais atuantes do Clube de Gravura

<sup>195</sup> ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil – A questão da identidade da arte brasileira. A obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997, p. 66-67.

<sup>196</sup> GOMES, Paulo, op.cit., p.36

de Porto Alegre são Vasco Prado, Francisco Stockinger e Carlos Tenius. Vasco Prado, com seus cavalos, *revela uma imaginação povoada de figuras e símbolos inerentes ao imaginário coletivo regional e universal*, vinculando o homem ao animal, ao folclore regional, rico em lendas, nas quais esse animal aparece em destaque, uma vez que é inseparável da figura do gaúcho<sup>197</sup>.

## 2.2 As Missões como *patrimônio histórico e raízes culturais* – Anos 60-70

A concepção de *patrimônio* e a necessidade de sua preservação aparece no Brasil a partir da segunda década do século XX, no bojo do movimento modernista, quando intelectuais e arquitetos passaram a publicar artigos que alertavam para os riscos de perda dos monumentos do período colonial. Apesar de vários projetos terem sido apresentados no Congresso Nacional, visando à criação de dispositivos legais para a sua proteção, somente após os anos 30 foram criadas as condições para isso, quando o projeto de institucionalização de um órgão específico surgiu e se concretizou<sup>198</sup>.

A primeira versão de um anteprojeto, apresentada por Mário de Andrade e formulado por Rodrigo Melo Franco de Andrade, deu origem ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN, oficializado em 1937, que passou a contar com a atuação de Lúcio Costa. Nessa época, a grande preocupação era a de preservar os patrimônios arquitetônicos dos séculos XVI, XVII e XVIII, que corriam risco de ser destruídos e perdidos de maneira irremediável, diante do processo de urbanização que se acelerava. Outro objetivo também era o de impedir a comercialização ilícita de objetos de arte, vendidos por antiquários a colecionadores estrangeiros, ou mesmo a

<sup>197</sup> HENRIQUES, Antonio. Os símbolos e os signos. *Caderno Porto e Virgula – Vasco Prado* (nº 7). Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1994, p. 21.

<sup>198</sup> FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo. Trajetória da política Federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997, p. 249.

queima de bens móveis considerados velharias pela população, que desconhecia a sua importância histórica<sup>199</sup>.

Por outro lado, entre as razões que moveram os idealizadores do SPHAN, Afonso Marques dos Santos destaca que:

Os construtores do patrimônio tiveram a ambição de inventar, num tempo de afirmação do nacional, os contornos de um passado que se queria autêntico e específico. Não se tratava apenas de “celebrar a história”, mas de definir o passado a ser recuperado, o passado que deveria ter direito à perpetuidade e direito à visibilidade<sup>200</sup>.

Continuando a sua análise, Santos chama a atenção para o fato de que a história do patrimônio *é fruto de procedimentos oficiais, de arranjos, de protocolos, de oportunidades e incompreensões, respondendo a um ideal de cultura cívica, definindo uma memória específica, voltada para afirmar as virtudes da cidadania*, e assegurando, conforme Norbert Elias, que as diferentes pessoas de uma sociedade possuam o mesmo *habitus nacional*, trazendo de volta à consciência coisas que foram esquecidas com um objetivo sociológico e de busca de conciliação com o passado<sup>201</sup>.

Sobre a questão do patrimônio, sabe-se do esforço que se fez no Brasil, desde o início do século XIX, para apoiar o desenvolvimento da cultura, concomitantemente ao desejo do país de se construir como nação. Ainda hoje se constitui uma necessidade o fortalecimento de uma estrutura institucional sólida de apoio à área, em nível federal, assim como um sistema de financiamento capaz de sobreviver às mudanças políticas e também atender às demandas das peculiaridades singulares da cultura brasileira e das características regionais.

<sup>199</sup> RHODEN, Luiz Fernando. Legislação e inventário do patrimônio. *Revista Ciências e Letras. Educação e Patrimônio Histórico-cultural* (nº 27). Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, 2000, p. 195.

<sup>200</sup> SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. *Memória cidadã. História e Patrimônio Cultural*. In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (v. 29). Rio de Janeiro: MINC/ IPHAN, 1997, p.37-55.

<sup>201</sup> ELIAS, Norbert. Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do *habitus* nos séculos XIX e XX. apud Santos Afonso Carlos Marques dos. *Memória cidadã. História e Patrimônio Cultural*. In: *Anais do Museu Histórico Nacional* (v. 29). Rio de Janeiro: MINC/ IPHAN, 1997. p. 48.

No que diz respeito aos remanescentes arquitetônicos das reduções localizadas no Rio Grande do Sul, o governo do Estado, desde 1925, já atuava junto aos Sete Povos, realizando o desmatamento e a limpeza da área, bem como colocando trilhos da viação férrea para escorar as arcadas da nave, os arcos da torre, de portas e janelas da igreja de São Miguel, evitando, assim, o seu desmoronamento.

O tombamento do sítio arqueológico de São Miguel, em 1938, fez com que, até 1940, o SPHAN passasse a coordenar importantes trabalhos de estabilização de partes da igreja de São Miguel, sob a orientação dos arquitetos Lúcio Costa e Lucas Mayerhoffer<sup>202</sup>. Datam dessa época o projeto de Lúcio Costa para o Museu das Missões, localizado junto à redução de São Miguel, bem como sua construção pelo arquiteto Mayerhoffer. O Museu, cujo desenho lembra uma casa de alpendre, típica construção espanhola, passou a abrigar dezenas de peças da estatuária barroca missioneira, confeccionada pelos índios guaranis sob a orientação dos jesuítas, e recolhidas a partir dos anos 40<sup>203</sup>.

Analisando a atuação do IPHAN durante o período do Estado Novo, Dalton Sala destaca a deficiência de modelos de interpretação e elementos metodológicos capazes de abordar a questão social e, por consequência, de situar a arte e o artesanato colonial em seu contexto mais amplo. Conforme seu ponto de vista, os intelectuais estudiosos da arte resvalaram para as interpretações formais<sup>204</sup>. A esse respeito, afirma que:

A questão dos Sete Povos das Missões, hoje situados em território do Rio Grande do Sul, se presta admiravelmente bem para entendermos como o SPHAN, durante o Estado Novo, trabalhou no sentido de preservar parcialmente ruínas que se transformaram em monumento nacional e em símbolo de um passado mítico, em que gigantes construíram a unidade e a grandeza da-pátria. Ao mesmo tempo, patrocinou e divulgou uma visão teórica do fenômeno que é elaborada o suficiente para não poder ser desprezada e insuspeita ideologicamente, podendo ser manipulada em termos de comunicação de massas e de uma imagem nacional<sup>205</sup>.

<sup>202</sup> CURTIS, J. N. B. de. O espaço urbano e a arquitetura produzidos pelos Sete Povos das Missões. In: WEIMER (Org.). *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 47-48.

<sup>203</sup> VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da Imaginária Missioneira*. Canoas: La Salle, 1993, p. 11.

<sup>204</sup> SALA, Dalton. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a questão das Reduções Jesuíticas da Bacia do Prata: um capítulo da Historiografia Artística Brasileira durante o Estado Novo. In: *Estudos Ibero-Americanos – Revista do Departamento de História/Pós-Graduação de História da PUCRS* (vol. XV, nº 1). Porto Alegre: EDIPUCRS, 1989, p. 245-257.

<sup>205</sup> Idem, p.247.

Essa crítica certamente deve-se ao fato de que, entre 1940 e 1970, no Rio Grande do Sul, o IPHAN atuou junto aos remanescentes das Missões, conseguindo manter seu acervo patrimonial, mas com uma atenção concentrada principalmente na preocupação com os bens arquitetônicos, considerados mais significativos, como é o caso da igreja de São Miguel. Outros bens, a exemplo de objetos corriqueiros, de uso cotidiano dos índios e jesuítas, que também seriam importantes para a preservação, não receberam a mesma atenção<sup>206</sup>.

Na década de 70, com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória, que passou a atuar junto a esse órgão, ocorreu a ampliação do número das diretorias regionais, tendo sido criada a 10ª Diretoria, com sede em Porto Alegre. Nessa época, novas posturas passam a ocorrer, dinamizando a preservação e a proteção dos bens culturais<sup>207</sup>.

A partir de 1972, a UNESCO passou a colaborar nas reuniões promovidas por especialistas e funcionários dos países que possuem os remanescentes arquitetônicos e artísticos missioneiros, propondo a revalorização da arquitetura das Missões e a sua integração a um circuito de turismo cultural que deveria ser criado. Em 1977, um relatório do Banco Interamericano de Desenvolvimento, o BID, apresentava conclusões de estudos que resultaram numa espécie de plano de desenvolvimento turístico nas regiões dos três países envolvidos: Paraguai, Argentina e Brasil, tanto do ponto de vista arqueológico quanto etnográfico<sup>208</sup>.

É desse período o *Compromisso de Brasília*, documento que definia a competência dos estados e municípios com uma ação supletiva à de âmbito nacional, colaborando com o IPHAN, por meio da criação de Conselhos Estaduais e Municipais de Cultura, que atuavam em nível regional. Além disso, ampliavam-se as referências patrimoniais, passando a ser considerados necessários os museus regionais para o

<sup>206</sup> Essa é uma questão discutível, pois implicaria em escavações arqueológicas e também numa tomada de consciência dos próprios habitantes do local que, ao recolherem as referidas peças, deveriam tê-las encaminhado para o Museu.

<sup>207</sup> RHODEN, Luiz Fernando, 2000, op. cit., p. 195.

<sup>208</sup> GUTIERREZ, Ramón. Campanha Internacional em favor da preservação e da restauração das Missões Jesuítico-Guaranis. In: *As Missões jesuíticas dos Guaranis*. Rio de Janeiro: SPHAN/ UNESCO, 1987, p. 89-110.

cuidado com a documentação<sup>209</sup>. Em nível estadual, a legislação de proteção ao patrimônio data de 1978, tendo sido reformulada em 1983<sup>210</sup>.

Outras questões que merecem ser lembradas dizem respeito às grandes mudanças na cultura que as décadas de 60 e 70 trouxeram consigo. Em nível internacional, a vasta produção em artes visuais, associada à multiplicação dos meios expressivos e suportes, trouxe a retomada da figura e a apropriação da linguagem dos meios de comunicação, captando e expressando o conteúdo da sociedade de consumo<sup>211</sup>.

Segundo Ana Carvalho, a preocupação das Artes Visuais, nessa época, não só em nível regional como nacional, não estava mais centrada no almejo de uma modernidade, mas em produzir uma arte *contemporânea*, de seu tempo, a fim de articular, em nível simbólico, as radicais transformações pelas quais passava a sociedade<sup>212</sup>. Nesse sentido, em Porto Alegre, várias instâncias de legitimação passaram por um processo de mudança e renovação, ocorrendo um momento de busca e fascínio pelas possibilidades de utilização de novos materiais e recursos técnicos.

Outro aspecto significativo dessa década, apontado por Maria Amélia Bulhões, foi o surgimento de um efetivo, embora ainda incipiente, mercado de arte, quando obras de artistas vivos e em busca de reconhecimento passaram a ser vendidas nas primeiras galerias. Isso também proporcionava uma possibilidade de profissionalização para esses artistas<sup>213</sup>.

Por outro lado, contraditoriamente às posturas da modernidade, permaneciam as manifestações ligadas ao folclore, tão caras ao tradicionalismo regionalista

<sup>209</sup> RHODEN, op. cit., p. 198-199.

<sup>210</sup> SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. *Bens Culturais e Proteção Jurídica*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1999, p. 110.

<sup>211</sup> MORAIS, Frederico. Prefácio. In: *Cadernos História da Pintura no Brasil. Anos 60: A volta à figura. Marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itau, 1994, p. 7.

<sup>212</sup> CARVALHO, Ana Maria Albani de. Nervo Ótico e Espaço N. O. – Artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia.(Org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 141.

<sup>213</sup> BULHÕES, Maria Amélia. Mercado de Arte: uma crise que pode gerar crescimento. In: *Revista Aplauso* (nº 28). Porto Alegre: Plural Comunicação, 2001, p.39-41.

gauchesco. Para que se possa entender todo o processo das transformações que aconteceram nesse período, é preciso lembrar que, entre os anos 50 e 70, houve a massiva entrada dos produtos da indústria cultural norte-americana, como a música, a televisão, o cinema e outros bens de consumo, além de filosofias céticas vindas da Europa, que questionavam o sentido da vida e do mundo. Barbosa Lessa, por exemplo, em vários de seus livros e estudos se refere ao fascínio exercido pelos anúncios luminosos, as promessas dos filmes de Hollywood e as vestimentas impingidas de fora, descaracterizando a identidade nacional e a regional.

Tudo isso representava uma espécie de ameaça que, entre os membros da sociedade gaúcha conservadora, gerava um apego saudosista ao passado e às tradições, consideradas como seguras e preservadoras de uma sociedade coesa. Conforme Ruben Oliven, a fundamentação científica que guiava essas posturas advinha de concepções sociológicas de Donald Pierson, bem como de Ralph Linton, com cujas obras Barbosa Lessa tivera contato ao fazer seus estudos em São Paulo e que, nos anos 50, deram origem às teses matrizes do tradicionalismo, enfatizando a importância da cultura transmitida pela tradição<sup>214</sup>.

Essas concepções geraram movimentos culturais que visavam fazer frente à possibilidade de padronização cultural da população rio-grandense, especialmente as interioranas. Nos anos 60, os Congressos Tradicionalistas aprovaram vários documentos, como a *Carta de Princípios* e o *Manual do Tradicionalista*, redigidos e publicados por Glauco Saraiva, que enfatizavam o respeito às leis, o espírito cívico, a harmonia social, o bem coletivo e a cooperação com o Estado, constituindo, na crítica de Tau Golin, um movimento ideológico que buscava manter a massa rural e as camadas populares migradas para a cidade em estado de submissão<sup>215</sup>.

Nessa época diversos debates acerca do *marasmo cultural* no Estado, o que

<sup>214</sup> OLIVEN, 1990 op. cit., p. 28-29.

<sup>215</sup> GOLIN, Tau. *A ideologia do Gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983, p. 12.

levou à criação do Atelier Livre da Prefeitura Municipal, em Porto Alegre. O *Atelier* tinha como princípio oportunizar o desenvolvimento de uma arte que pudesse ser expressada livremente, por qualquer pessoa. Fundado em 1961 por Iberê Camargo e por um grupo de jovens artistas, o Atelier Livre passou a organizar, a partir de 1962, vários cursos que funcionavam no Mercado Público de Porto Alegre. Entre os professores, nomes como os de Xico Stockinger, Danúbio Gonçalves, Henrique Léo Fuhro, Paulo Perez, Eloá Martins e Vasco Prado.

Na seqüência temporal, as décadas de 60 e 70 foram marcadas, no Brasil, pela consolidação do mercado de bens culturais. A jovem televisão superava o rádio como o grande veículo de comunicação de massa, e o cinema nacional se estruturava como indústria. O mesmo aconteceu em outras esferas da cultura popular, como a fonográfica, a editorial e a publicitária. Nesse período também aconteceram transformações estruturais na sociedade brasileira, com uma série de mudanças que podem ser explicadas pelo advento do período ditatorial, em 1964. Além das implicações na esfera política, a ditadura trouxe ainda uma espécie de reorganização da economia, que cada vez mais foi inserida no processo de internacionalização do capital. Quanto a essa questão, Renato Ortiz explica que:

O movimento cultural pós-64 se caracterizou por duas vertentes que não são excludentes: por um lado se define pela repressão ideológica e política; por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais. Isso se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista, na sua forma mais avançada<sup>216</sup>.

Analisando esse processo aparentemente contraditório, Ortiz afirma que o Estado passa, assim, a ser o centro nevrálgico das atividades sociais. Ele substitui o papel que as religiões desempenhavam e passa a articular todo um discurso a partir da idéia de *integração nacional*, promovendo transformações na esfera das

---

<sup>216</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.115.



comunicações e procurando garantir a *integridade da nação* através da eliminação das práticas dissidentes<sup>217</sup>.

Segundo Marilene Pieta, foi nesse contexto que alguns dos participantes do grupo Bode Preto, especialmente Dexheimer e Elias, se aproximaram de uma espécie de nova figuração, tendendo ao imaginário e a uma expressão quase que surreal<sup>218</sup>, dedicando-se à gravura, com um estilo fortemente expressionista. Nessa época, eles fizeram um conjunto de litogravuras que representava as Missões, especificamente a fachada da igreja de São Miguel, e os santos missioneiros esculpidos pelos índios que, atualmente, estão no Museu de São Miguel. Essas imagens das esculturas dos santos foram reproduzidas num portfólio publicado em 1961, com patrocínio da Companhia de Seguros Gerais. O álbum, com dez xilogravuras, trazia cinco imagens de cada artista. Algumas dessas imagens serão analisadas no próximo capítulo.

Em depoimento obtido com Léo Dexheimer, este afirmou que essas gravuras foram feitas após uma viagem de estudos às Missões, realizada em 1955, quando ele e Elias ainda eram alunos do Instituto de Artes, juntamente com o professor Fernando Corona. Segundo sua declaração, na época eles fizeram apenas anotações, desenhos e pinturas à guache, realizando as gravuras mais tarde. Outro aspecto destacado acerca da viagem foi a preocupação que eles tinham na época de buscar as *raízes*, isto é, as nossas *origens*<sup>219</sup>, o que confirma outras referências a essa questão, encontradas em outras fontes, como em Scarinci<sup>220</sup>.

Especificamente sobre o mercado de arte rio-grandense ao longo dos anos 60-70, Maria Amélia Bulhões destaca que, a partir de 1971, houve uma significativa alteração do mesmo, com a criação da Galeria Esphera. Ela era estruturada em moldes empresariais e se inseria no modelo inaugurado na época, em que as galerias

<sup>217</sup> ORTIZ, op. cit. p.113-117.

<sup>218</sup> PIETA, op. cit, p. 164

<sup>219</sup> DEXEIMER, Leo. Depoimento em 03/01/2001.

<sup>220</sup> SCARINCI, op. cit., p.126.

desempenhavam um papel de incentivo aos artistas, marchands e críticos<sup>221</sup>. Esse “bom período”, digamos assim, também se verificava em outras instâncias, inclusive em nível nacional. Ana Carvalho frisa que, no período conhecido como o do *milagre brasileiro* (1967-73), o surgimento de uma indústria cultural, bem como a política governamental centrada num modelo econômico concentrador de renda e excludente, facilitaram financiamentos na área da cultura. Criaram-se, assim, órgãos como a Embrafilme e a Funarte<sup>222</sup>.

Embora até o início dos anos 60 não se verifique, na produção artística realizada em Porto Alegre, uma abertura efetiva para a abstração ou para a arte concreta, durante os anos 70 surgiu uma produção alinhada com correntes contemporâneas, através de referências à arte conceitual, à arte *povera*, à anti-arte e mesmo às estéticas informacionais. Nessa época, desenvolveu-se uma produção que enfatiza a noção de *processo*, em detrimento da obra como *produto acabado*, trabalhando com o efêmero, envolvendo a participação do espectador e promovendo o intercâmbio com outros centros, no Brasil e no exterior.

Um novo referencial para a produção artística se relaciona às diferentes propostas de abandono do suporte da tela, até então considerada o único espaço simbólico para o desenvolvimento da linguagem pictural, correlacionando novas idéias como as de desmaterialização do objeto artístico e uma nova relação espectador-obra. Nessa perspectiva, diversos artistas vinculados a grupos como o *Nervo Óptico*, tiveram iniciativas de particular importância, envolvendo intervenções no espaço urbano, emprego de materiais reciclados, sucata e fotografia, vivenciando novas práticas associadas às noções de objeto, performances e outras concepções<sup>223</sup>.

A década de 70 também foi marcada pelos discursos veiculados sobre arte e cultura, como propostas de superação da dependência cultural, efetuados em torno

<sup>221</sup> BULHÕES, 2001, op. cit., p. 39.

<sup>222</sup> CARVALHO, Ana, 1995, op. cit., p. 142.

<sup>223</sup> CARVALHO, Ana, 1995, idem, p.144.

da idéia de que a preservação das *raízes culturais* de uma determinada região favoreceria a noção de algo em comum, interligando as relações sociais para além das diferenças de classe ou ideologias. Isso se revelou muito útil para o mercado das artes, permitindo que o mesmo fosse visto como um setor de investimento seguro, pois o aval daquela concepção afirmava a arte como algo permanente.

No Rio Grande do Sul, essa posição passou a ter o apoio de fundações culturais, que investiram na publicação de obras literárias ligadas ao folclore, por exemplo. A APLUB foi uma dessas instituições. Em 1974, ela patrocinou a segunda edição dos *Contos Gauchescos* e das *Lendas do Sul*, de autoria de Simões Lopes Neto. Nessa edição comemorativa, aparecem várias das lendas missioneiras, inclusive a que envolve Sepé Tiaraju. As ilustrações para esses livros, assinadas por Nelson Boeira Faedrich, serão objeto de estudo no terceiro capítulo.

Uma explicação para o favorecimento de publicações desse tipo reside também numa espécie de revigoração da cultura regional gaúcha, por meio do movimento nativista, organizador da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, de 1971, que se proliferou e passou a se confrontar com o tradicionalismo.

Em 1976, órgãos oficiais como as Secretarias de Turismo e a da Educação e Cultura promoveram eventos que se propunham a vincular as *raízes culturais* e a definição de um espaço político com algo que pudesse ser definido como *cultura gaúcha*. Essa iniciativa, denominada *Projeto Cultur*, envolveu exposições, encontros, publicações e um amplo investimento de recursos, o que provocou manifestações de repúdio de alguns artistas, indignados com o excesso de verbas canalizado para esse projeto, enquanto que instituições como o MARGS lutavam com sérias dificuldades financeiras para se manter.

Dessas reuniões feitas com o objetivo de protestar contra a situação toda surgiu o Centro Alternativo de Cultura, Espaço N.O., primeiramente como uma espécie de

cooperativa de artistas, depois como um espaço para experiências com arte experimental e eventos ligados ao teatro, música, dança, literatura e poesia. Criava-se, assim, um local que viabilizava intercâmbio entre os artistas e democratizava o circuito artístico. A posição assumida era de denunciar o que julgavam um abuso contra o público, no sentido de que as manifestações do projeto tinham como interesse um mercado para seus produtos, e não o incentivo às manifestações culturais legítimas. Propunham operações artísticas que fossem *verdadeiros centros transformadores da consciência e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico e deformador de valores*<sup>224</sup>.

A respeito do Projeto Cultur, Scarinci afirma que o mesmo continha um ambicioso plano cultural, que pretendia destacar a atitude nacionalista na preservação de nossas raízes, propondo-se a estudar e divulgar a cultura gaúcha, localizando-a no contexto cultural brasileiro e sul-americano. Porém, na sua apresentação, não ficara claro quem coordenaria o mesmo, se a Secretaria da Educação e Cultura ou a do Turismo. Isso só se resolveu em 1979, quando, no governo de Amaral de Souza, houve uma rearticulação das secretarias. Os assuntos culturais passaram, então, para a Secretaria de Cultura Desportos e Turismo, que adotou o princípio de que os fatos culturais interessavam ao Estado *enquanto comunicação de massa, podendo ou devendo ser prioritariamente utilizados na montagem de uma produtiva indústria turística*<sup>225</sup>. Isso com o objetivo de *levar ao povo a arte da palavra escrita, (...) e mostrar a arte dos artistas plásticos, internacionalmente conhecidos, unidos para lutar por uma arte brasileira*. Sobre essa questão, Scarinci reitera que, nessa conjuntura, as artes *foram postas à disposição dos interesses práticos governamentais, deixando de consistir um fim em si mesmas. Tornaram-se meios, foram instrumentalizadas*. Por outro lado, o espaço para a gravura, enquanto arte, destinada a um consumo coletivo, não elitista e mais popular, diminuiu cada vez mais, perdendo também sua combatividade estética e social<sup>226</sup>.

<sup>224</sup> CARVALHO, Ana, op. cit., p.148.

<sup>225</sup> SCARINCI, op.cit., p.192.

<sup>226</sup> Idem.

Em sua análise sobre o mercado de artes no Rio Grande do Sul, Bulhões afirma que

O período compreendido entre os anos de 1975 a 1985 foi dos mais dinâmicos para o setor abrindo opções diferenciadas que tentavam abranger um público mais amplo. As galerias contribuíram, também, para a integração do Rio Grande do Sul no panorama artístico nacional, trazendo obras de artistas de outros estados e, tentando, ainda que de forma tímida, levar gaúchos para exporem no centro do país. (...) Nesse movimento de incremento, organizaram-se também os primeiros leilões de arte com obras modernas, diferenciando-se dos que até então se realizavam, centrados predominantemente em antiguidades e em obras acadêmicas. Esses leilões movimentaram o circuito gaúcho, interferindo em valores e cotações<sup>227</sup>.

A pesquisadora destaca, porém, que mesmo com o consumo de grupos sociais emergentes, beneficiados pela expansão da indústria no Estado, nessa época, apesar da movimentação no mercado de arte gaúcho, esse não se consolidou plenamente, o que causou uma certa instabilidade e uma vida breve para as galerias de arte. Essas, em geral, não duravam mais que uma década. Assim, apesar de introduzirem alterações no campo da profissionalização dos artistas, as galerias não chegaram a produzir grandes mudanças conceituais ou estilísticas, pois eram contidas pela pouca demanda de um mercado de arte que ainda estava se estruturando.

As obras preferidas ainda permaneciam em torno da pintura e da escultura, embora a gravura já tivesse uma qualidade e um reconhecimento no Estado. Porém, uma visão de arte elitista que valorizava as cotações mais altas do objeto único, diminuía sua inserção comercial. Da mesma forma, pouco espaço era aberto para novas tendências como a fotografia, o objeto e outras manifestações artísticas que começavam a surgir<sup>228</sup>.

Quanto às obras desse período cujo tema referenciava as Missões, podem ser destacadas as pinturas de Waldeny Elias, da série *Pastoral Missioneira*, de 1969–

<sup>227</sup> BULHÕES, 2001, op. cit., p. 40.

<sup>228</sup> Idem, p. 40.

1970 – às quais já me referi anteriormente –, as gravuras de Edgar Koetz, produzidas para ilustrar obras literárias, e os painéis de Clébio Sória. Clébio Sória, pintor, muralista, desenhista e gravador nascido em Bagé, foi professor de desenho junto à UNISINOS e ao Atelier Livre. Entre os seus painéis, dois trazem o tema ou referências às Missões. Um deles, pintado em 1979 no Restaurante Universitário da UNISINOS, apresenta uma composição sobre as Missões. Nele, detalhes das plantas das reduções, figuras de padres, índios e bandeirantes. O outro, que abordarei em breve, é da década de 80 e foi pintado na entrada da Estação Central do Trensurb, na Avenida Mauá, em Porto Alegre.

Analisando as mesmas, constatei que em algumas delas a concepção das Missões como raízes culturais é muito forte, o que também pode ser verificado nas xilogravuras de Dexeimer e Elias, que são releituras das imagens de santos feitas pelos índios das reduções, e também no painel de Sória. Essas imagens demonstram a valorização do Barroco pelos artistas. Por outro lado, elas continuam a expressar o embate entre as questões de fundo: o regionalismo e a modernidade. Aquele representando a tradição e a continuação de uma identidade pretendida e gerando um apego a estilemas e a signos mais tradicionais, e essa como uma exceção na obra de Elias, mas novamente em atraso em relação aos grandes centros, pois o que se estava fazendo fora do Estado continha um teor de contestação que levava a manifestações e práticas inovadoras.

### **2.3<sup>o</sup> As Missões como Memória, Patrimônio da Humanidade e Produto Cultural**

Os anos 80 e 90 ficaram marcados por toda uma cultura da memória, o que é explicado por Andréas Huyssen como um dos fenômenos que vem acontecendo desde o início da década de 80, num processo pelo qual a indústria cultural passou a fazer uma espetacularização e uma comercialização em massa dos chamados *produtos*

*culturais*, transformando o passado em mercadoria<sup>229</sup>. Nessa perspectiva, a história e a cultura passam a ser vistas como possibilidade de geração e circulação de capitais, agregando ao valor estético o valor econômico.

Comentando esse processo de valorização da memória, David Lowenthal afirma que, *atualmente, o passado está onipresente em sua abundância de evocações, às vezes deliberadas e tangíveis*. Esse historiador se refere aos usos que se faz atualmente do passado, transformando-o em negócio turístico. Segundo ele, nos anos 80 a paisagem norte-americana ficou saturada de uma *herança progressiva*, com centros comerciais levantados quase que totalmente em madeira ou telhados de mansardas, decorações de ladrilhos e quarteirões de casa de madeira nos bairros históricos<sup>230</sup>.

Técnicas de conservação originaram situações em que as coisas parecem mais vivas depois de mortas. Os adornos da história passaram a estar não mais só nos museus e lojas de antigüidades, mas a engalanar todo o país. A paixão pela genealogia se estendeu por toda parte. Parece que os norte-americanos, inseguros de seu futuro, passaram a se consolar olhando para o passado<sup>231</sup>.

O mesmo fenômeno ocorreu na Inglaterra e, apesar do desdém que os ingleses demonstraram pela *disneyficação* da história, eles passaram a montar guarda em tudo que lembre o passado, desde as velhas igrejas até os campos e jardins antigos, deplorando a fuga do patrimônio através do Atlântico (provavelmente pelo poder aquisitivo do capital norte-americano que compra obras de arte européias e as leva para seus museus)<sup>232</sup>.

No Brasil, a crise do modelo político militar que, nos anos 80, começou a pôr em dúvida a crença de que a pretendida modernidade iria solucionar nossos problemas. O abalo das certezas em torno da idéia de progresso e desenvolvimento provocou um retorno ao regionalismo e ao passado, que constituem referências justamente ao evocar

<sup>229</sup> HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 15-17.

<sup>230</sup> LOWENTHAL, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal, 1998, p.13

<sup>231</sup> Idem, p. 15 - 16

<sup>232</sup> Idem.

segurança e consolo diante da descrença provocada pela crise.

Em sua pesquisa a respeito da arte no Rio Grande do Sul, abrangendo o período de 1980 a 1990, Icléia Cattani verificou, a partir dos depoimentos de profissionais ligados à esfera da distribuição, que esses consideram os artistas mais velhos os verdadeiros mantenedores das características mais tradicionais e ligadas ao meio regional, enquanto os mais jovens parecem estar mais interessados em referenciar uma identidade cultural nacional, sem perder de vista os movimentos internacionais.

Sobre o conceito de “regional” nas artes, Icléia Cattani afirma que ele é associado ao folclore, à arte popular e também à temática das obras produzidas. Ressalta, porém, outros elementos que, em sua opinião, apontam questões que configuram uma identidade própria na produção artística desenvolvida no Estado, como a ênfase na utilização de materiais pouco explorados no resto do país, como terra e madeira; a importância de temáticas diferenciadoras, como o índio, a ecologia e, admitidas apenas por alguns, as temáticas gauchescas<sup>233</sup>.

Essa pesquisadora concluiu que ainda perdura a busca de uma identidade cultural, não mais construída sobre diferenças regionais, mas por especificidades que a identificam sem desqualificá-la dentro do processo “nacional”. Alerta também que esse processo é forçosamente contraditório, por pautar-se em relação ao que é produzido em nível nacional e internacional, diante das tendências homogeneizadoras que pressupõem a anulação das diferenças. Em sua análise, a consciência e a procura do específico, ao negar qualquer possibilidade de inferioridade, constitui uma tentativa de superação positiva das relações de poder que nos são impostas<sup>234</sup>.

Trazendo para a questão do regionalismo-identitário que inspira alguns artistas a se valer de aspectos de nossa história como inspiração temática que caracteriza

<sup>233</sup> CATTANI, Icléia, 1992, op.cit., p.91

<sup>234</sup> Idem, p.165.



suas obras – no caso, as que se referem às Missões Guarani-jesuíticas –, constatei, por meio desta pesquisa, que o número de artistas e de projetos dos quais resultaram obras referenciadas nas Missões, no final dos anos 80 e durante os anos 90, foi muito maior que nos períodos anteriores. Em minha interpretação, isso pode ser explicado, em parte, pelo fato de que, em 1983, a UNESCO declarou São Miguel das Missões como Patrimônio Histórico da Humanidade, o que fez com que, naquela década, a atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN – no sentido de dar visibilidade a todo um trabalho de conservação do Patrimônio das Missões – passasse a incentivar projetos que envolvessem não só a divulgação das Missões por meio de notícias e reportagens fotográficas, mas também de projetos de Educação Patrimonial e do incentivo às artes.

Por outro lado, as novas concepções acerca da atividade turística, como geradora de empregos – contribuindo, assim, para a fixação das pessoas em suas regiões de origem e possibilitando qualidade de vida local pela necessidade de melhorias em nível rodoviário, saneamento e embelezamento urbano, assim como criação de novas atividades e atrativos de lazer –, abriu espaço para que, no mercado de arte, as obras referenciadas nas Missões passassem a constituir uma verdadeira demanda.

Em 1986, um projeto de pintura mural passou a ser desenvolvido em Porto Alegre, nas paredes do muro da estação central do metrô de superfície, a Trensurb, situada na Avenida Mauá. A obra, que deveria retratar a história do Rio Grande do Sul, foi encomendada pela Empresa de Trens Urbanos de Porto Alegre, com o patrocínio do Banco Nacional, no contexto das comemorações do primeiro ano de funcionamento do metrô. Segundo Mansueto de Castro Serafini Filho, então presidente da empresa, a intenção era humanizar as estações do metrô, embelezando-as, a exemplo do que já fora feito no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Belo Horizonte pelo mesmo Banco Nacional, numa proposta de democratização da arte<sup>235</sup>.

---

<sup>235</sup> SUDBRACK, Leila. *Projeto para Restauração das pinturas murais de Clébio Sória*. Texto cedido pela autora. Porto Alegre, julho de 1999.

O mural foi executado pelo artista plástico Clébio Sória em técnica mista sobre fundo seco, entre março e setembro de 1986. Está dividido em 17 seções limitadas pelas colunas das próprias paredes, consistindo uma narrativa de parte da história do Rio Grande do Sul e abordando também elementos de sua cultura, lendas e tradições <sup>236</sup>.

O artista, nessa obra, faz uma narrativa linear em que joga com situações e contextos, colocando como pano de fundo uma paisagem nativa. Os fatos que são destacados aparecem em primeiro plano, dentro de círculos que vão situando as questões como uma interferência ao meio, isto é, como se fossem contrapontos às circunstâncias do contexto. Em algumas das cenas, o último plano é composto por fileiras de tropas militares, como uma alegoria que remete à formação do Rio Grande do Sul e aos embates entre as frentes de conquista luso-hispânicas.

Na primeira cena, aparece um índio que tem atrás de si uma paisagem com um sol nascente, dando a idéia de início. Na segunda, já dentro do círculo, soldados armados têm ao fundo o traçado de um forte, vindo a seguir um círculo no qual estão inseridos um padre jesuíta com uma cruz na mão e uma índia com duas crianças, tendo como cenário a planta de uma redução. Logo atrás da índia, aparece um índio postado em frente à fachada da igreja de São Miguel. Em seguida, as cenas do tropeirismo do gado, cujo trajeto era feito ao longo das estradas abertas pelos índios das Missões, passando, portanto pela região dos Sete Povos. No conjunto, o painel compõe uma narrativa da formação etnográfica da sociedade gaúcha, envolvendo o ciclo heroicizante das revoluções acontecidas no Estado, principalmente a Farroupilha, continuando a desenvolver as concepções que já haviam aparecido no painel de Locatelli dos anos 50, isto é, das etnias que participaram da formação da sociedade gaúcha e das Missões como mito das origens do Estado.

---

<sup>236</sup> CORREA, Adroaldo. A história Gaúcha mostrada em um grande painel. In: *Jornal Zero Hora*. Porto Alegre: Rede Brasil Sul de Comunicações, 29 de agosto de 1986, p. 32.

Nessa época, como uma consequência da declaração da UNESCO, que elevou São Miguel a Patrimônio da Humanidade, começaram a surgir na própria região missioneira eventos por iniciativa das comunidades locais, com o objetivo de *oportunizar a integração de compositores, poetas, musicistas, cantores e demais artistas, tanto da pintura, escultura, teatro, no interesse da cultura e arte missioneira*<sup>237</sup>. Entre esses eventos, que tinham até mesmo a participação de artistas argentinos e paraguaios, destacam-se as *Mostras de Arte Missioneira*, ocorridas entre 1981 e 1987, envolvendo palestras, exposições de artes plásticas, shows musicais, espetáculos de danças, exibições de documentários sobre as Missões, concursos de troféus-símbolo e outros. Dentre as diversas imagens expostas em São Luiz Gonzaga envolvendo o tema Missões, destaco as pinturas de Clarissa Fabrício, artista nascida em São Luiz, cujos trabalhos também serão analisados no próximo capítulo.

O ano de 1987 ficou marcado pelas comemorações dos 300 anos da fundação de São Miguel, São Luiz e São Nicolau, cujas atividades foram iniciadas naquele ano, oportunizando outros eventos de grande significado. Entre as diversas realizações, na área das artes, o que sem dúvida se constituiu no mais importante, pela qualidade das obras resultantes e pela participação de alguns dos artistas mais renomados do país, foi o da promoção do Projeto Cultural Iochpe junto com a Comissão 300 Anos, que resultou na exposição *Missões, a visão da arte sobre a arte*.

Para realizar as obras, os artistas estiveram durante vários dias em São Miguel das Missões, observando os remanescentes arquitetônicos e artísticos, bem como analisando vídeos e filmes, documentação iconográfica e arqueológica. O acervo da estatuária do museu também serviu de base para as anotações e croquis, que depois originaram as obras de arte em diferentes perspectivas e técnicas<sup>238</sup>.

---

<sup>237</sup> NASCIMENTO, ANA Olívia e OLIVEIRA, Vera Wolski. *Mostra da Arte Missioneira – 1981-1987*. São Luiz Gonzaga: Gráfica A Notícia, 1987, p. 12.

<sup>238</sup> MORAIS Frederico. A história como tema. In: *MISSÕES 300 ANOS. A visão do Artista – Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. São Paulo: Prêmio Editorial Ltda, 1987, p. 7.

A exposição dessas obras foi inaugurada em 26 de novembro de 1987, no foyer do Teatro Nacional em Brasília, onde permaneceu até 23 de Dezembro. Depois, foi levada para o Parque Laje, no Rio de Janeiro, ficando ali de 07 a 24 de janeiro de 1988, para o MASP, de 08 de março a 03 de abril de 1988, e, finalmente, para o Centro Cultural da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 02 a 29 de maio de 1988.

Conforme declaração de Frederico Moraes, curador da mostra, em reportagem jornalística, *a Visão do artista é muito mais que uma exposição de obras de 11 autores de sólida trajetória no país e no exterior. É uma proposta de recriação artística num momento polêmico de nossa história*<sup>239</sup>. Referindo-se às obras, Evelyn Lochpe, da Comissão 300 Anos, afirmou: *o conjunto é forte, as criações individuais são densas de significados e não fogem, em momento algum, às características da linguagem de cada artista*<sup>240</sup>.

Outra das ações importantes do projeto Missões 300 Anos, foi a atuação junto ao sistema educacional. A partir de um Encontro de Educadores e Museólogos, acontecido em Santo Ângelo, com o apoio da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI), várias ações foram implementadas, no sentido de instrumentalizar melhor os professores da região. Assim, foram promovidas várias oficinas, em diversas áreas de ensino, pesquisa, elaboração e publicação de material didático, criação de um grupo de guias turísticos na própria escola de São Miguel das Missões e elaboração de folhetos para serem distribuídos nas visitas. Isso começou na própria região para, depois, atingir o Estado, através das secretarias de Educação dos municípios e das delegacias de educação. Isso tudo envolvia a rede escolar estadual.

Para a implementação das ações educacionais na região das Missões, foi desenvolvido um projeto de Educação Patrimonial. Em sua primeira fase, entre os anos de 1987 e 1990, envolveu professores e alunos das comunidades de Santo Ângelo

<sup>239</sup> MORAIS, Angélica de. A visão do artista. In: *Revista Afinal*. São Paulo: Editora Abril, 15/12/87, p.10.

<sup>240</sup> MORAIS, op. cit., p.11

e São Miguel das Missões, tendo como principal objetivo conscientizar as populações locais da importância das Missões em seus aspectos históricos, bem como da necessidade de valorização e respeito aos seus monumentos<sup>241</sup>.

Com o objetivo de viabilização das ações previstas no projeto, foi criado o Núcleo de Ações Didáticas para as Missões, NUAD/Missões, composto por professores da área de Estudos Sociais, cedidos pela 14ª Delegacia de Educação de Santo Ângelo, que passaram a trabalhar em espaço cedido pela URI, assessorados pelo coordenador do Centro de Cultura Missioneira, bem como pelas museólogas do Pró- Memória e também por historiadores e antropólogos ligados ao projeto.

O NUAD então passou a atuar, realizando pesquisa bibliográfica que colaborou para o material didático *Missões 300 anos*, publicado e distribuído para as bibliotecas e escolas do Estado do Rio Grande do Sul. O núcleo também ministrou cursos e oficinas aos professores e alunos da região missioneira, orientando a formação do grupo de guias-mirins da escola Sepé Tiaraju, de São Miguel das Missões, e constituindo um grupo de trabalho que participou ativamente na formação de uma nova visão das comunidades locais em relação aos seus monumentos históricos<sup>242</sup>.

Nessa época, uma das atividades desenvolvidas foi a promoção de um concurso de desenhos com o tema Missões, que serviria para a escolha do ilustrador da obra *Missões 300 anos*, envolvendo artistas da região, principalmente de Santo Ângelo. Outra atividade relacionada às artes, desenvolvida por iniciativa da comissão Missões, foi a promoção de uma oficina intitulada *O Rever das Missões*, com o objetivo de oportunizar a fatura de painéis em lonas pintadas que poderiam dar origem a capas temáticas para os catálogos

---

<sup>241</sup> NAGEL, Liane Maria. Educação Patrimonial nas Missões Guarani-jesuíticas do Rio Grande do Sul: vivências, práticas e fundamentos teóricos. In: *Revista Ciências e Letras. Educação e Patrimônio Histórico-cultural* (nº 27). Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense de Educação, 2000. p. 280.

<sup>242</sup> O Núcleo de Ações Didáticas para as Missões foi por mim coordenado. Integravam esse mesmo Núcleo os seguintes professores: Eliza Heizmann, Ezeula Lima de Quadros, Helena Catharina Frizzo Ribas, Ledjane Müller Franke, Marlene Reich Steglich, Sônia Terezinha Ribeiro e Tânia Maria Vargas, cedidas pela 14ª delegacia de educação de Santo Ângelo. Nossas reuniões se davam nas dependências do CCM da URI, sendo que recebíamos assessoria do professor Marcos Vinícius de Almeida Saul e do antropólogo Bartomeu Meliá.

telefônicos da antiga Companhia Riograndense de Telecomunicações, a CRT. Uma das imagens participantes desse projeto, é uma pintura da artista Miriam Postal.

Além das instituições públicas, também foram buscados recursos junto à iniciativa privada, para a concretização das atividades previstas pelo projeto *Missões 300 Anos*. Várias empresas passaram a utilizar, então, na mídia, a imagem das ruínas, notadamente a fachada da igreja de São Miguel, em suas campanhas promocionais, divulgadas pelos veículos de comunicação, especialmente junto à Rede Brasil Sul de Comunicação. Exemplo disso foi a publicidade do período natalino da rede de supermercados Zaffari que, em dezembro de 1987, veiculou, através da TV, um vídeo apresentando cenas que reconstituíam o cotidiano dos Guaranis nas Missões. Essa campanha publicitária envolveu também a distribuição de cartões, cartazes e sacolas com a imagem da fachada dos remanescentes da igreja de São Miguel, tendo à frente índios guaranis produzindo cestos. Sobre a campanha da Exxitus Publicidade, publicada no Diário do Sul, encontrei a declaração: *Bom comercial é sempre aquele que tem profundas referências em nossas vidas. A lição de fé, de trabalho, defesa de nosso chão que as Missões legam, sem dúvida são um grande tema para quem pensa em um Natal mais nosso e mais fraterno*<sup>243</sup>.

Segundo o relatório da Comissão 300 anos, o objetivo de tais propostas era introduzir e ampliar a assimilação pela comunidade, daquele momento da história, bem como a valorização dos remanescentes materiais missioneiros<sup>244</sup>. A respeito da exposição, *Missões, a visão da arte sobre a arte*, o curador da mostra, Frederico Moraes, no texto do catálogo da exposição que reuniu as obras, declarou:

Um dos objetivos desta exposição era arrancar o artista do isolamento do seu ateliê e colocá-lo diante de seu passado cultural, convocando-o a encarar a história como tema de reflexão estética. Esta não é uma exposição apenas documental, mas uma proposta de recriação artística de um momento polêmico de nossa história. Nesse sentido, não se cogitou de trazer ao público o olhar vagabundo ou descompromissado do artista mas, verdadeiramente, sua visão das

<sup>243</sup> Propaganda veiculada no jornal *Diário do Sul*. Porto Alegre: Empresa Jornalística Diário do Sul, 27/12/87, p.7.

<sup>244</sup> MARTINI, Iria. *Relatório da Comissão Missões*. Porto Alegre: 10ª Superintendência do IPHAN, 1987, p.3.

Missões jesuíticas. Afinal, pensar o Brasil não é tarefa exclusiva do sociólogo, historiador, cientista ou político, mas, também do artista que, com sua imaginação criadora, contribui para o aprofundamento e alargamento de nossa consciência de nação<sup>245</sup>.

As obras nas linguagens da pintura, da fotografia, da gravura, das instalações e outras, embasadas em técnicas multimídias, constituíram um importante conjunto, cujo catálogo traz um precioso registro da exposição. Em minha análise, considero que essas obras estabelecem um marco em termos das linguagens utilizadas, demarcando o uso das novas tecnologias e das linguagens contemporâneas, com trabalhos que vão desde a vídeo-instalação, o tríptico holográfico, o livro escultura de carbono eletrolítico, até as instalações. Desse conjunto, algumas delas serão alvo de especial análise, no próximo capítulo.

Continuando a análise sobre o contexto do surgimento das obras referenciadas nas Missões, encontrei em Canton referências às grandes mudanças ocorridas nos anos 90 no panorama internacional que influenciaram na formação artística de uma nova geração, compondo as bases para uma realidade marcada por uma nova espiritualidade, impulsionada pelo final do século, por uma onda neo-conservadora e pelo pós-feminismo, que enfatiza as diferenças de gênero. Por outro lado, a queda do Muro de Berlim e o final do Comunismo reajustam as novas estruturas políticas mundiais, em favor do neo-liberalismo e da globalização. Uma estreita ligação entre arte, ciência e tecnologia passou a marcar o mundo, em que a internet e os desdobramentos virtuais constroem promessas de novos estilos de vida, reafirmando os contatos à distância<sup>246</sup>.

Sérios problemas ecológicos, como o crescimento dos poluentes, o desgaste da camada de ozônio da estratosfera, o aquecimento generalizado da temperatura do planeta, a possibilidade de falta de água e de energia convencional, têm alertado um número cada vez mais crescente de Organizações não-governamentais, as ONGs,

---

<sup>245</sup> MORAIS, Frederico, op. cit. p. 07.

<sup>246</sup> CANTON, op. cit., p. 26-32.

fazendo com que as questões ecológicas estejam na ordem do dia, ainda que haja a consciência do emaranhamento dessas com os interesses econômicos do primeiro mundo.

A importância que passam a ter a moda, as aparências e *atitudes*, as possibilidades de modificações genéticas, a tecnologia sofisticada a serviço de implantes, cirurgias plásticas, uso de substâncias químicas, vitaminas e aparelhos de ginástica fazem do corpo humano um campo de experimentações de resultados imprevisíveis. As guerras, a pobreza e a instabilidade política e social provocam fluxos de deslocamentos humanos internacionais, instaurando uma nova noção de identidade e nacionalidade.

O espaço flexível e instável marcado pela fragmentação das informações e pelo excesso de imagens e de estímulos de múltiplas naturezas redefine as linguagens das comunicações. A internet, os hipertextos, os videocliques e os painéis eletrônicos de alta definição e movimento, instalados estrategicamente, transformam a informação em novo monopólio de poder. Um desgaste dos mercados e das demandas ditadas pelo corporativismo e pela globalização vem impulsionando a busca de mercados alternativos, lançando discursos sobre o *politicamente correto* e pondo em pauta novos termos, como os de transculturalidade e multiculturalismo, ao mesmo tempo que guerras étnicas explodem e se desenvolvem pelo planeta.

Nesse panorama, toda uma nova questão é posta em pauta pela crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, em sua obra *The originality of the Avant-Garde Art and other modernist Myths*, na qual afirma que *a busca de originalidade e autenticidade estão sendo progressivamente engolidas e perdem sentido em um mundo gerado pela informação midiática e pela reprodutibilidade virtual*. Juntando-se a isso, uma atração saudosista pelo passado, pela memória e pelas convenções instaura um debate sobre a *crise da arte*, num mundo em que esta se enreda numa densa teia que envolve o mercado, as galerias, os museus e as feiras nacionais e internacionais, os salões, os curadores, os críticos, as bienais, os colecionadores e, naturalmente, os



artistas. Segundo Kátia Canton, *a geração dos anos 90 se engaja em tentativas de restabelecer na arte um sentido, uma mensagem, uma conexão com o observador para nele incitar algum tipo de postura diante do mundo e da vida*<sup>247</sup>.

No que se refere ao conjunto das manifestações artísticas em estudo, a exposição *Missões, a visão do artista*, se insere plenamente nesse contexto, contemplando diferentes modalidades de suporte para as obras e a utilização de diferentes linguagens, como o vídeo, a holografia, o livro-arte, a fotografia e passando também pelos suportes e linguagens mais tradicionais, como a gravura e a pintura.

Em relação à questão do patrimônio, o início da década de 90 ficou marcado por momentos muito difíceis, sobretudo devido às posturas que o governo Collor de Mello adotou em relação à cultura. Exemplo disso foi a extinção do SPHAN, do Pró-Memória, da Funarte e da própria Secretaria da Cultura<sup>248</sup>. Em protesto, inúmeras manifestações de repúdio e inconformismo mobilizaram a população não só em nível federal, mas também em estadual. Na região das Missões, as comunidades se organizaram e reagiram, enviando manifestos em defesa dos bens culturais, como o SOS MISSÕES, que coletou assinaturas em todo o Estado de pessoas e instituições apoiando a defesa do Patrimônio das Missões, em situação de abandono devido à demissão dos funcionários da Fundação Nacional Pró Memória<sup>249</sup>. O desmonte da área da cultura durou quase um ano, até a re-nomeação do SPHAN para IPHAN, Instituto Brasileiro do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e o reinício das atividades.

No início dos anos 90, na atual Região Missioneira, especialmente em Santo Ângelo, surgiram também iniciativas particulares, como a de pintar murais que retratassem a história das reduções. Em 1993, Tadeu Martins decidiu pintar, na Igreja Catedral de Santo Ângelo, um mural representando os índios guaranis e os jesuítas, o

<sup>247</sup> CANTON, Kátia, op. cit., p. 31.

<sup>248</sup> BRUM, Eliane Cristina. Dia Nacional do Patrimônio Histórico. Muitas dúvidas com a política anunciada pelo governo Collor. In: *Zero Hora*. Porto Alegre: Rede Brasil Sul de Comunicações, 17/08/1990, p.15.

<sup>249</sup> FEIJÓ, Isac. Ruínas ameaçadas pelas demissões. Dispensas no Pró Memória podem condenar ao abandono as reduções Missioneiras. In: *Correio do Povo*. Porto Alegre: Empresa Jornalística Caldas Júnior, 07/07/90, p. 14.

que passou a causar polêmicas na cidade, provavelmente por se tratar de uma obra sem as características usuais da arte sacra que, colocada num ambiente sacro, causa uma certa estranheza na população local. Anteriormente a essa obra, Martins já havia pintado várias telas figurativas, dando destaque aos índios guaranis, seus trabalhos em cestaria, e, também, as lendas ensinadas das Missões, muitas delas adquiridas e expostas na Prefeitura Municipal<sup>250</sup>.

Desde 1994, Dirce Pippi, artista natural de Santo Ângelo, começara a apresentar em suas obras elementos que remetem a uma reflexão sobre as Missões. Naquele ano ela realizou, na galeria Bolsa de Arte, de Porto Alegre, a exposição individual *Pinturas*, em cujas telas pode-se detectar referências ao tema. Em 1996, nova exposição individual foi realizada na Galeria Modernidade e Arte Aplicada, em Novo Hamburgo. Em agosto do mesmo ano, outra exposição com telas de grandes dimensões teve lugar na mesma Bolsa de Arte da capital. Em setembro de 2000, Dirce Pippi expôs na Galeria da Vera, junto à Associação Leopoldina Juvenil, também em Porto Alegre, numa individual em cujas telas aparecem referências às Missões, destacando-se a introdução de uma inovação no formato dos chassi: muitos deles eram redondos. Em maio de 2001, novas obras com a temática missioneira foram expostas na Casa de Cultura Mario Quintana, na capital, juntamente com peças feitas pelos índios guaranis ao longo do século XVII, pertencentes ao acervo do Museu Julio de Castilhos, numa exposição que se propôs a divulgar o turismo cultural em São Miguel das Missões. Nessa exposição, Dirce apresentou telas de grandes formatos, com referências às texturas das pedras que constituem as edificações das ruínas e outras que remetem à cestaria guarani.

Em 1994, Paula Mastroberti participou da exposição *Pura Pintura e Desenhos de Pintores*, realizada entre 07 de novembro e 04 de dezembro de 1995, numa promoção da Câmara Municipal de Porto Alegre, cujo objetivo era *trazer à visibilidade pública*

---

<sup>250</sup> NAGEL, Liane Maria. *A história de San Angel Custódio-redução de fronteira – no contexto dos Trinta Povos Guarani-Jesuíticos da Região Platina*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1994, p.289.

*parte da produção atual de pintura no Rio Grande do Sul.* Paula apresentou a pintura intitulada *Ruínas de São Miguel*, obra em acrílico sobre tela<sup>251</sup>. Em entrevista realizada em novembro de 2002, Paula declarou sua emoção em relação às Missões, pela dramaticidade do local, pelas cores de um final de tarde em que assistiu ao pôr-do-sol em São Miguel, ocasião em que ficou impressionada ao perceber os conflitos dos moradores da localidade em relação ao sítio histórico. Isso tudo a teria motivado a representar em tela suas emoções relativas ao momento.

Em 1995, o grupo ENARTES desenvolveu seu Encontro das Artes em Santo Ângelo. Esse grupo surgiu pela iniciativa de Adair Ferreira de Souza, o qual, durante muitos anos, enquanto funcionário da Caixa Econômica Federal, foi responsável pela área dos assuntos culturais da Instituição em Porto Alegre. Nessa função, organizou a memória da empresa no Rio Grande do Sul, montou um mini-museu, uma biblioteca e uma galeria de artes, que originaram o Centro Cultural da Instituição em nosso Estado.

Durante o período de realização desse trabalho, Souza participou de muitos cursos e seminários na área de museologia, pintura e desenho, convivendo e conhecendo a comunidade dos artistas e a realidade do sistema das artes, não só do Estado, mas em nível nacional. Segundo ele, um dos trabalhos desenvolvidos nos anos 70 pelo Ministério da Cultura foi um projeto no qual um barco transformado em teatro, biblioteca e espaço cultural, reunindo artistas das artes cênicas e um acervo bibliográfico, era levado pelo rio São Francisco, oportunizando o contato com expressões artísticas e o acervo bibliográfico às populações ribeirinhas.

A partir da experiência adquirida com essa vivência, e também inspirado pelo projeto da barca da cultura, Souza, após se aposentar e passar três meses estudando artes na Europa, estabeleceu uma série de contatos e convênios com as Secretarias

---

<sup>251</sup> FERRORATO, Aírto. In: *Pura Pintura e Desenhos de pintores*. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Câmara Municipal de Vereadores de Porto Alegre e Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, 1995.

de Cultura dos municípios, para reeditar a experiência no interior do Estado. Dessa vez, ele queria abranger exposições de pintura, escultura e cerâmica, e também a realização de *workshops*, visando *levar o trabalho do artista gaúcho à todas as comunidades e aproximar cada vez mais o convívio do povo com as artes*<sup>252</sup>.

A primeira experiência do ENARTES foi realizada em 1994 na cidade de Erexim. A segunda, em 1995, em Santo Ângelo, abrangendo um *workshop* em São Miguel das Missões e outro em San Ignacio Mini, na Argentina. Nessa época, o grupo estava composto por Adair de Souza como coordenador, Alice Bruegmann, Alice Soares, Ana Baladão, Astrid Linsenmayer, Elizabeth Costa, Esther Bianco, Hilda Mattos, Inês Benetti, Maria Pilla, Mai Bavoso e Paulo Porcella. Após a permanência de alguns dias na região das Missões, o grupo doou parte das obras realizadas em São Miguel ao acervo da Casa de Cultura de Santo Ângelo e parte das produzidas em San Ignacio, ao Consulado da Argentina em Porto Alegre.

Conforme depoimento de Souza,<sup>253</sup> o grupo conta com várias experiências desse tipo, tendo levado sua proposta a Erexim, Santo Ângelo, Ijuí, Tapes, Santa Cruz do Sul, Pelotas, Rio Grande, Novo Hamburgo, Bagé, Bento Gonçalves, Uruguaiana, Nova Petrópolis, Gramado, São Leopoldo e Florianópolis. Ampliando suas atividades para fora do país, o ENARTES realizou, de 10 a 27 de março de 2000, uma exposição comemorativa aos 500 anos do Brasil em Santiago de Compostella, na Espanha. Outras coletivas foram realizadas em julho e outubro de 2001. A primeira em Porto Alegre, no Espaço Cultural FAMURS, e a outra no Museu de Arte Moderna, na cidade de Guimarães, em Portugal, havendo previsão de outras.

<sup>252</sup> SOUZA, Adair Ferreira de. *Projeto Enartes*: texto cedido pelo coordenador do projeto. Entrevista realizada em 02 de junho de 2000.

<sup>253</sup> No ano de 2000, integravam o grupo os seguintes artistas: Alice Soares, Ana Baladão, Antonio Vieira, Ariadne Decker, Armando González, Astrid Linsenmayer, Esther Bianco, Gastão Tesche, Hilda Mattos, Inês Benetti, Maria Pilla, Paulo Porcella, Plínio Benhardt, Roberto Umansky, Velcy Soutier, Vera B. Soares, Vera Wildner, Veridiana Corletto, com a colaboração de Cristina González, responsável pela coordenação visual, Yvonne Benhardt, como secretária e Jossenei da Silva Souza como assistente, sob a coordenação de Adair Ferreira de Souza. Nessa época, o grupo se ocupava em divulgar seu trabalho levando mostra da exposição de Santiago de Compostella, para as cidades do interior do Rio Grande do Sul, preparando-se para os novos trabalhos.

Em junho de 1998, Elizethe Borghetti, artista radcada em Porto Alegre, organizou a exposição individual *Cartografia Sensível das Missões*, no Espaço Cultural Yázigi. Após essa data, desenvolveu volumosa produção centrada na questão indígena, tendo como referência elementos da arquitetura, estatuária e fotografias tanto da época das Missões como dos descendentes atuais dos guaranis que, no momento, vivem em condições de marginalização social. A mesma artista, um ano depois, apresentou *Tupi 500*, dando novamente destaque à problemática indígena. Em maio de 2000 foi a vez da mostra *Elementos*, no Centro Cultural APLUB, em Porto Alegre. Nessa, além de 44 obras de pinturas em acrílico e colagens, apresentou uma importante inovação de linguagem em sua trajetória. Deixando os suportes com os quais vinha trabalhando, produziu uma instalação intitulada *o que não se encaixa*, com diferentes elementos como linhas de costura, reprodução de fotos de índios, penas de passarinhos e outros, colocados em caixas de CDs<sup>254</sup>.

Em outubro de 1998, foi iniciado um projeto para a pintura de painéis sobre a história de Santo Ângelo, junto à URI, em que aparecem cenas referentes às Missões. Essa experiência reuniu pessoas de várias áreas das artes, que participaram voluntariamente da execução dos painéis. O trabalho se estendeu por vários finais de semana, após a realização de um *workshop* ministrado por Vinícius Galleazzi, visando ao desenvolvimento de uma técnica que possibilitasse uma linguagem comum aos diferentes participantes, que foram Anelise Mitri, José Aurélio Bombassaro Marçal, Maria de Lourdes Bassani, Maria da Luz Opitz, Marilene Nunes Bohrer, Renato Antonio Duarte Tobias, Sonia Mara Moraes Figueiró, Vania Rigon e Vinicius Galleazzi: todos sob a coordenação de Claudete Boff, do Centro de Cultura Missioneira. Os painéis resultantes estão atualmente expostos na Universidade, e os aspectos que se referem às Missões serão oportunamente analisados no terceiro capítulo<sup>255</sup>.

Ainda no ano de 1998, Miriam Postal Garbelotto pintou a tela *Visita às Missões*,

<sup>254</sup> Dados fornecidos pela artista em contatos efetuados em 1998/1999, 2000 e 2001.

<sup>255</sup> BOFF, Claudete. A História de Santo Ângelo a partir de uma oficina de tintas e telas. Texto inédito cedido pela coordenadora do Centro de Cultura Missioneira da URI. Santo Ângelo, 1998, p.5 - 6.

que aparece reproduzida na capa da lista telefônica da Região Noroeste do Rio Grande do Sul, fazendo parte de um conjunto de outras obras sobre o tema, que vêm sendo sistematicamente reproduzidas nos catálogos da empresa de telefonia responsável pelos serviços telefônicos no Rio Grande do Sul, a Brasil Telecom.

Em julho de 1999, aconteceu a exposição de Irineu Garcia no MARGS, da qual fazia parte uma instalação denominada *Missões*, a ser analisada no próximo capítulo. De 27 de abril a 13 de maio de 2000, Danúbio Gonçalves também realizou na Galeria de Arte Mosaico, na capital, a exposição de desenhos *Imagem Guarani*, tendo participado, nessa época, da instalação pictórica *Brasil 500 anos, navegadores de imagens*, realizada na Usina do Gasômetro. Sua obra, nessa ocasião fazia referências às *Missões*<sup>256</sup>.

Nesse mesmo ano, Paulo Porcella realizou, por iniciativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, durante as comemorações relativas aos 30 anos da atividade educativa dos jesuítas em São Leopoldo, um mural junto à Biblioteca da mesma instituição. Formado em Artes Plásticas, desenho e pintura pelo Instituto de Artes da UFRGS, Porcella estudou pintura mural com Aldo Locatelli e, desde 1962, desenvolve sua atividade como profissional, tendo realizado inúmeras exposições individuais e participado de coletivas no Brasil e no exterior e recebido vários prêmios.

O mural por ele pintado diretamente sobre as paredes internas da entrada do Museu da UNISINOS é composto por oito sessões ou cenas, cuja delimitação é feita pelas colunas internas do próprio prédio. Conforme declarações do autor, ele as utilizou como *recurso e referência compositiva por módulos e retábulo*s, visando uma *integração com o entorno*. No uso de tons terra e cores quentes que, nas palavras do artista, *trazem um pouco do calor da região das Missões*, pode-se perceber a sua preocupação em criar ângulos de destaque para as imagens que ele considera mais significativas. Segundo

---

<sup>256</sup> SPINELLI, Teniza. Uma trajetória de instalações Visuais. In: *Brasil 500 anos – Navegadores de imagens*. Texto para catálogo. Porto Alegre: Lusoprint, 2000.

Porcella, as questões destacadas pelas imagens são *ligadas atavicamente*, havendo também um contorno que dá a idéia de movimento, amarrando a composição. Outros aspectos por ele destacados são os retábulos e as colunas como *elementos de uma arte sacra e uma arquitetura antiga, inseridos num ambiente de arquitetura moderna*.

Em cada sessão que compõe uma etapa da narrativa histórica, formando um *cenário* de cada fase, entremeado de elementos simbólicos, a mulher tem um destaque especial. Isso aparece seja com uma referência à Vênus de Willendorf, já na primeira cena, ou no quinto quadro, com a imagem de Nossa Senhora Conquistadora, adotada como protetora dos jesuítas. Ao lado de cada uma aparece um pequeno texto que pode dar indícios da interpretação que o próprio autor faz de sua obra.

Em julho de 2001, novamente o grupo ENARTES voltou a fazer uma exposição sobre a temática Missões, desta vez em Porto Alegre, no novo espaço Cultural da FAMURS, com a participação de artistas convidados, entre os quais: Alice Soares, Aridne Decker, Astrid Linsemayer, Carmem Medeiros, Dirce Pippi, Elizabeth Costa, Hilda Matos, Inês Benetti, Plínio Benhardt, Velcy Soutier, José Altamir Herter, entre outros.

Esta exposição reflete, de certa forma, um fenômeno típico dos anos 90, que também atingiu as posturas relacionadas ao modo de ver as Missões, especialmente São Miguel, isto é, o desenvolvimento do chamado turismo cultural. Isso provocou uma série de mudanças nas posturas em relação ao patrimônio, mudança não só por parte das instituições ligadas ao turismo, mas também por parte de empresários da iniciativa privada, que passaram a ver nas Missões um *produto* a ser vendido.

Nesse sentido, o marketing que visa atrair turistas para a região Missioneira passou a produzir novas formas de divulgar as Missões, por meio de propaganda com diferentes slogans que passaram a dar títulos às diversas cidades que atualmente compõem roteiros de visita aos remanescentes arquitetônicos das Missões. Um

dos locais em que isso vem acontecendo há mais tempo é em Santo Ângelo. Até 1988, essa cidade tinha São Miguel das Missões como um de seus distritos,<sup>257</sup> fazendo a maior parte da divulgação para o turismo direcionado às Missões, valendo-se das imagens dos remanescentes daquele povoado. Utilizava também, em menor proporção, as imagens da redução de São João Batista, que também integrava o mesmo município.

Desde os anos 70, slogans como o de *Capital das Missões, Madrugada do Rio Grande* e outros títulos, utilizados para definir poeticamente Santo Ângelo, circulavam na mídia, divulgando o turismo na região, tendo sempre com referência visual os remanescentes de São Miguel. Com as emancipações políticas dos distritos de São Miguel e Entre Ijuís, e também com todo um trabalho do Núcleo de Arqueologia do Centro de Cultura Missioneira, da URI e da Secretaria de Turismo da cidade, passou-se a tentar mudar essa situação por meio da utilização da única imagem conhecida da fachada da igreja da redução de Santo Ângelo, que é um desenho de 1860<sup>258</sup>.

Para isso, colaboraram também descobertas de vestígios da antiga redução no perímetro da atual Praça Pinheiro Machado, erigida no mesmo local da antiga praça da redução, assim como as reformas do Museu Municipal, e os estudos sobre a história da redução de San Angel<sup>259</sup>. A propaganda turística também passou a ser mais direcionada em torno da própria imagem da redução. Mas, mesmo assim, em alguns folhetos, permanece a exploração da fachada da igreja de São Miguel, o que pode ser percebido nas seguintes frases de efeito: *Missões, uma viagem pelas raízes da América*, ou *Magníficas ruínas: símbolo da força interior do homem*<sup>260</sup>.

Em um dos folhetos da prefeitura de Santo Ângelo, divulgado pela administração do período de 1989-1992, ainda era utilizada a afirmação *Santo Ângelo:*

<sup>257</sup> São Miguel se emancipou politicamente pela Lei nº 8.584 de 29/04/1988.

<sup>258</sup> Ver FURLONG, Guillermo S. J. *Misiones y sus pueblos de Guaraníes*. Buenos Aires: Imprenta Balmes, 1962, p.124.

<sup>259</sup> NAGEL, Liane Maria, op.cit.

<sup>260</sup> Folder de divulgação turística. Gráfica Venâncio Ayres, s/d.



*capital das Missões*. Em outro folheto: *Uma viagem às raízes da América Santo Ângelo: madrugada do Rio Grande* e, em outro, da Secretaria Municipal de Turismo: *Santo Ângelo capital das Missões, Esta terra tem história para contar*.

Atualmente, dezenas de folhetos de divulgação turística nomeiam cada cidade da região com títulos que evocam suas relações com a história regional, exaltando o passado e a herança missioneira. No texto de um folheto distribuído em Santo Ângelo, a afirmação *cidade privilegiada pela natureza, pela história e pelo trabalho do seu povo*, dá destaque à ligação histórica com o passado e ao desejado desenvolvimento e modernização da cidade, *que fizeram da mesma, durante muito tempo, o centro dos roteiros turísticos da região*.

Já num folheto turístico de São Miguel das Missões, encontra-se a referência ao famoso índio guarani, Sepé Tiaraju, herói mítico imortalizado pela frase *esta terra tem dono*, nos escritos que dizem: *São Miguel das Missões: Um eco de liberdade e amor à terra* – também há a variante *São Miguel das Missões: Um elo de liberdade e amor à terra*. Nesses folhetos, os padres da Companhia de Jesus são chamados de *primeiros desbravadores da região*. Há, ainda, referências às reduções e ao notável desenvolvimento da região, pelo menos em tempos pretéritos, bem como ao espetáculo *Som e Luz*, que conta a *história de São Miguel das Missões*.

Outro folheto, este de Entre-Ijuís, município localizado entre Santo Ângelo e São Miguel, conceitua-o como o *portão de entrada das Missões*, enquanto a cruz Missioneira, a cruz de Lorena, é vista como *símbolo de hospitalidade*, num processo de re-significação evidente, que será alvo de análise mais detalhada posteriormente. De tudo isso, o que se pode concluir é que há um desejo de cada local de se apropriar do *status* de ser a origem, o princípio da história das Missões e de ser, também, a cidade *mais missioneira*.

Uma fonte de explicações para isso está ligada ao que é chamado de indústria do turismo cultural, fenômeno que David Harvey explica ter surgido a partir de um

sistema organizado de produção e de consumo, mediado por divisões do trabalho, exercícios promocionais e arranjos de marketing sofisticados. Esse sistema, segundo o autor, está vinculado à necessidade de mobilizar a criatividade cultural e a inventividade estética não somente na produção de artefatos culturais, mas também em sua promoção, embalagem e transformação em algum tipo de espetáculo de sucesso<sup>261</sup>.

Em relação às Missões, isso fica evidente por meio do espetáculo *Som e Luz*, patrocinado pelo governo do Estado que, desde 1978, é apresentado diariamente no sítio arqueológico de São Miguel. Esse espetáculo é composto por um texto gravado por artistas consagrados da dramaturgia brasileira, como Fernanda Montenegro, Paulo Gracindo, Lima Duarte, Juca de Oliveira e outros, que interpretam uma espécie de diálogo entre a catedral, a terra e os personagens das Missões.

Harvey afirma também que, embora seja perigoso formular regras a esse respeito, os estratos médios da população tendem a carecer do apoio tranquilizador de uma tradição que possam chamar de sua, e cultivam todo o tipo de marcas fictícias de sua própria identidade. Nesses estratos, existe uma busca de capital simbólico mais marcada, e é neles que os movimentos que envolvem moda, localismo, nacionalismo, língua, religião e mito, podem ter maior importância.

Todas essas questões aparecem de forma clara nas iniciativas que têm surgido ultimamente na região, como, por exemplo, o roteiro turístico *Caminho das Missões*, projeto desenvolvido a partir da fusão de idéias e conhecimentos específicos provenientes de pessoas ligadas aos setores de turismo, marketing e história, alguns da iniciativa privada, mas contando também com o apoio de vários órgãos e instituições do Estado e país. Esse roteiro foi desenvolvido a partir da *redescoberta* e planejamento do Caminho como algo alternativo que tem os principais requisitos para se tornar tão

---

<sup>261</sup> HARVEY, David, op.cit., 1992, p. 311-313.

intenso quanto o milenar Caminho de Santiago de Compostela, na Europa<sup>262</sup>.

O roteiro é um trajeto pelas trilhas e estradas que ligavam os antigos povoados missioneiros e que compunham o conjunto urbano e rural das Missões Jesuítico-Guarani, situadas, hoje, ao longo dos territórios brasileiro, argentino e paraguaio. Lançado no ano 2000, o Caminho abrange, como trajeto inicial, a região dos Sete Povos das Missões Orientais, localizada no noroeste do Rio Grande do Sul, tendo sido percorrido por grupos de pessoas de diferentes países.

Segundo Gladis Pippi, da equipe de criação e desenvolvimento desse roteiro,

O sonho de transformar as Missões numa região reconhecida mundialmente pelo seu potencial turístico-cultural é um desafio extraordinário, capaz de motivar um grande número de entidades, organizações, administrações públicas e privadas e pessoas que acreditam e apostam no turismo como um rumo eficaz para o crescimento econômico e social. O conjunto da sociedade em geral tem se mobilizado de forma bastante significativa para acompanhar esta *tendência* de expansão da área turística. Órgãos como SEBRAE, SENAC, EMBRATUR entre outros, têm investido expressivamente na preparação, organização e qualificação das regiões turísticas e de seus produtos, levando em conta planos estratégicos que envolvam todos os setores das comunidades inseridas<sup>263</sup>.

Entre as grandes vantagens estão: intercâmbio cultural e transferência de tecnologia entre pessoas, lugares e países; geração de empregos e distribuição de renda beneficiando desde um vendedor de picolé até as empresas aéreas; incentivo à produção e ao desenvolvimento de diferentes setores, desde a agricultura e o comércio até a construção civil. Contribui ainda para aumentar as receitas dos municípios e regiões, possibilitando investimentos nas áreas sociais.

Explicandô o surgimento e a concepção do Caminho, Pippi afirma:

<sup>262</sup> PIPPI, Gladis. *Caminho das Missões, um mundo para ver, sentir e andar*. Texto cedido pela autora em dezembro de 2002.

<sup>263</sup> PIPPI, Gládis. Por que investir em turismo? In: *A Comunidade*. Santo Ângelo: Empresa Jornalística Santo Ângelo, 03/07/2000, p. 14.

A concepção original do Caminho, como parte integrante do produto turístico das Missões, surgiu da própria potencialidade mística, religiosa, histórica e ecológica do espaço em questão. Das antigas trilhas guaranis, passando pelos caminhos missioneiros e depois às velhas estradas dos tropeiros é que se orientou e traçou o caminho que ora se apresenta como uma jornada, seja de peregrinação mística, tradição, lazer, pesquisa ou esporte<sup>264</sup>.

Essa visão das Missões como produto cultural tem trazido investimentos de vários empresários do ramo turístico, possibilitando o surgimento de lojas de artesanato, pousadas e hotéis em São Miguel, o que oportuniza a realização de espetáculos como a apresentação do tenor José Carreras, da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, a organização de missas especiais, tal como a *Missa da Terra sem Males*, entre outros.

Por todas as questões expostas neste capítulo, pode-se concluir que as Missões, no imaginário de vários artistas plásticos da segunda metade do século XX, foram vistas como nosso mito das origens, sobretudo no que se refere às concepções da nossa formação territorial e social. Vários dos artistas entrevistados revelaram a concepção da busca das raízes de nossa arte no Barroco desenvolvido nas Missões. Essa, por sua vez, aparece claramente nas narrativas presentes em murais pintados em diferentes épocas.

Dessa concepção passou-se para uma visão de que as mesmas Missões constituem patrimônio histórico e arquitetônico primeiramente nacional e, depois, da humanidade. Nas duas últimas décadas do século XX, passaram a ser vistas também como um produto cultural, o que certamente explica a grande produção de obras desse período, pois não podemos deixar de considerar que os artistas também fazem parte desse mundo em que quase tudo é mercadoria, inclusive a cultura, gerando uma demanda que não foi ignorada.

No próximo capítulo, seleciono, a partir de critérios já explicitados, algumas obras aqui elencadas, a fim de proceder a uma análise iconográfico-iconológica. Essa será feita como uma amostragem, por ser inviável analisar toda a produção do período estudado.

---

<sup>264</sup> PIPPI, Gladis, op. cit., p.14.

### 3. AS MISSÕES NAS REPRESENTAÇÕES DAS ARTES VISUAIS

No exercício de analisar as representações feitas pelos artistas em suas obras com temáticas ancoradas nas Missões, e propondo-me, também, a interpretá-las, percebi que o conceito de representação envolve uma questão bastante complexa para a área das artes. Por isso, acredito ser importante retomar as questões teóricas a partir de quais concepções, enquanto historiadora, procuro trabalhar.

Na perspectiva dos teóricos da História Cultural, conforme exposto no primeiro capítulo, o conceito de representação envolve uma concepção na qual fica implícita a possibilidade da imagem dar conta de algo ausente que é substituído pela mesma de várias maneiras, justificando uma analogia ou uma identidade de estruturas entre as imagens mentais e materiais.

As explicações de Chartier embasadas nas análises de Louis Marin sobre uma carta que Poussin escreveu em 1639 a Chantelou, seu amigo e cliente, por ocasião do envio de um quadro, são esclarecedoras dos poderes e limites da representação e da irredutibilidade e a imbricação entre as duas formas de representar pelo texto e pela imagem, pelo discurso e pela pintura. Chartier enfatiza a proposição que Marin estabelece da imagem com um efeito de representação num duplo sentido e numa dupla função: tornar presente uma ausência, mas também exibir sua própria presença enquanto imagem e, assim, constituir aquele que olha como sujeito que olha<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> CHARTIER, 2002, op. cit., p. 165.

Refletindo acerca dessa questão ele esclarece as atuais propostas de se desfazer os vínculos estabelecidos pela tradição letrada ocidental entre o texto e os livros, dizendo que

... há textos que não supõem absolutamente a utilização da linguagem verbal: a imagem em todas as suas formas, o mapa geográfico, as partituras musicais, o próprio território devem ser considerados como non verbal texts. O que autoriza a designar como “textos” essas diversas produções é o fato de que são construídos a partir de signos, cuja significação é fixada por convenções, e de que elas constituem sistemas simbólicos propostos à interpretação<sup>266</sup>.

Dessa forma, estende-se a categoria de texto a outras linguagens, as quais podem ser lidas, isto é, analisadas e interpretadas. Assim sendo, as imagens que os artistas criaram em suas obras podem ser consideradas como representações de algo que imaginaram sobre as Missões, a partir de algumas referências. Sobre essas, novas imagens serão criadas e apresentadas aos espectadores, por meio das obras que poderão ser lidas.

Para proceder às leituras das representações realizadas pelos artistas em suas obras, é preciso considerar também, conforme Albert Manguel, que, quando olhamos uma obra de arte, especialmente uma pintura, o que vemos são imagens, traduzidas em termos de nossa própria experiência, que podem ser expandidas mediante novas leituras, que vão removendo camadas, para que possamos ter acesso a elas. Dessa forma, quando usamos diferentes códigos de leitura, esses podem nos possibilitar uma espécie de decifração e um número muito grande de interpretações que dependem fundamentalmente do olhar que se lança sobre as obras<sup>267</sup>.

A experiência perceptiva de uma obra de arte está ligada, porém, não apenas à sensibilidade natural e ao preparo visual do espectador, mas também à sua bagagem cultural, pois os objetos da história da arte só podem ser caracterizados numa

---

<sup>266</sup> Ibidem p. 244.

<sup>267</sup> MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens – Uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.27.

terminologia que é re-construtiva, pois é preciso descrever as peculiaridades da obra, não como dados mensuráveis, mas como aquilo que presta testemunho das intenções artísticas<sup>268</sup>.

Compreender a experiência artística também significa, segundo Richard Wolheim, ver a obra que causa a experiência como o efeito de uma atividade intencional do artista, na qual estão incluídos os seus desejos, crenças, emoções, compromissos e aspirações, que influenciam no modo como ele trabalha<sup>269</sup>. Por outro lado, ao tentarmos explicar por que uma obra nos interessa, é preciso lembrar que obras de arte representam muito mais que objetos materiais. Nós não somos somente sensíveis aos seus aspectos estéticos, mas consideramos os componentes que suas representações nos passam, além das sensações que afloram na contemplação das mesmas.

Muitos teóricos já escreveram sobre os modos de ver, ou sobre as possibilidades de leitura das obras, o que foi sintetizado por Armino Trevisan ao discorrer sobre as diversas vias de acesso à obra. Segundo ele, essas podem ser, fundamentalmente, biográfico-intencional, cronológico-estilística, iconográfico-iconológica e formal<sup>270</sup>.

Trabalhando nessa perspectiva, disponho-me a fazer uma leitura que leve em conta vários aspectos dessas vias, e não apenas um deles, o que poderia resultar numa leitura parcial. Porém, utilizo especialmente, conforme explicado na introdução, a metodologia proposta por Panofsky<sup>271</sup>. Embora criticada por alguns teóricos como Gombrich<sup>272</sup>, continua sendo, segundo Ginzburg<sup>273</sup>, um método válido.

A descrição das imagens possibilita a identificação do tema (ou temas) tratado pelo autor, fornecendo as bases para a interpretação que ocorre na análise dos

<sup>268</sup> CASSIRER, op. cit., p. 252-253.

<sup>269</sup> WOLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.8.

<sup>270</sup> TREVISAN, Armino. *Como apreciar a arte: do saber ao sabor uma síntese do possível*. Porto Alegre: Uniprom, 1999.

<sup>271</sup> PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.51-54.

<sup>272</sup> GOMBRICH, E. H. *Gombrich Esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid: Editorial Debate, 1997, p. 457-465.

<sup>273</sup> GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 41-93.

significados expressos na obra. Para que isso possa ocorrer, é preciso considerar também o maior número possível de referências históricas, efetuando um cruzamento com as reflexões que as imagens suscitam, na convicção de que essas materializam e tornam visíveis as concepções do imaginário do artista como executor da obra, de quem a encomendou (se for o caso) e também das intenções que regeram ambos<sup>274</sup>.

Do levantamento efetuado, escolhi algumas obras consideradas representativas pela possibilidade de análise dos temas a serem abordados. Também utilizei o critério de escolha pelos nomes dos artistas que considero representativos. Isso passa pelo fato de eles fazerem parte do sistema das artes do Rio Grande do Sul, isto é: por já terem participado de exposições realizadas em âmbito institucional, em museus de artes que integram o sistema nacional, estadual ou regional, em casas de cultura, universidades ou outras instituições reconhecidas como participantes desse sistema e, também, por terem suas obras circulando e sendo comercializadas nas galerias de arte.

Entretanto, também incluí alguns trabalhos de artistas que participaram de projetos dos quais resultaram obras referenciadas nas Missões, sem levar em conta a relevância de suas posições no sistema das artes do Rio Grande do Sul. A presença desses artistas se deve muito mais ao fato de suas produções referenciarem questões identitário-culturais, influenciando sobre o fazer artístico e gerando obras relacionadas ao meio em que vivem. Essa escolha de certa forma, constituiu um problema, uma vez que há um visível descompasso qualitativo quando se colocam as obras analisadas lado a lado. Embora, como frizei na introdução, este estudo não tenha um cunho de crítica e juízo de-valor em arte, foi possível perceber a heterogeneidade tanto das obras quanto do padrão e tratamento empregado pelos artistas.

O que importa, nesse caso, não é verificar somente o que os artistas consagrados fazem, mas, ao contrário, analisar o imaginário que regeu os produtores de obras de

---

<sup>274</sup> PANOFISKY, op. cit, p. 54-65.



diferentes níveis, tentando perceber a intrincada rede de relações que cada produto artístico contém ou a lógica interna desse jogo de representações. É relevante frisar também que o levantamento das obras não foi realizado de modo exaustivo, mas por amostragem, para que se pudesse perceber as diferentes manifestações da arte em relação à temática.

Analisando o conjunto das obras selecionadas, em seus aspectos temáticos, verifiquei que esses são bastante abrangentes. Entre os principais, temos as representações do **espaço/tempo**, ou seja, as que mostram os remanescentes das reduções do ponto de vista físico, sua organização urbanística, suas edificações, detalhes arquitetônicos como arcos, colunas e outros, que evidenciam a ação do tempo sobre o que permanece das antigas edificações. Temos, ainda, as representações de alguns **personagens da história** que se desenvolveu naquele espaço reducional durante mais ou menos 150 anos, isto é: os índios, os jesuítas, os bandeirantes e os soldados portugueses e espanhóis. Há, ainda, as representações dos **símbolos religiosos**, ligados ao trabalho de evangelização desenvolvido pelos integrantes da Companhia de Jesus junto aos índios, bem como as representações das **lendas** originadas do imaginário popular e que, ainda hoje, circulam em nosso Estado.

### 3.1 As representações do espaço/ tempo nas Missões

Cassirer afirma que não nos é possível conceber *qualquer coisa real* fora do *espaço e do tempo, estruturas em que toda a realidade está contida*. Por isso, considera que *descrever e analisar o caráter específico que o espaço e o tempo assumem na experiência humana é uma das tarefas mais atraentes e importantes de uma filosofia antropológica*<sup>275</sup>. E, para que isso seja possível, é preciso analisar as formas de representação dos mesmos na história da cultura<sup>276</sup>.

<sup>275</sup> CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem – Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 73-74.

<sup>276</sup> Idem, p. 80.

Analizando o uso que Panofsky faz dos conceitos de Cassirer, Jorge Lúcio Campos também considera que o espaço é, *em primeiro lugar, a forma e o objeto de nossa percepção mais imediata da realidade*, sobre as quais o homem realiza uma *mediação* e uma *elaboração* que culminam numa *expressão*<sup>277</sup>. Em relação ao conceito, afirma também que *cada forma particularizada de expressão visual do espaço corresponde a um “querer artístico”, determinado pela maneira de “ler” a realidade, onde indivíduo e cultura despontam integrados num todo*<sup>278</sup>.

O espaço também pode ser visto, simbolicamente, como o *lugar das formas e das construções*, sobre o qual inúmeros símbolos foram criados e muitas significações atribuídas ao longo da história dos diferentes povos e tradições, incluindo o próprio sistema de orientação no mesmo.

Considerando essas concepções a respeito dos conceitos de **espaço** e de **tempo**, fundamentais para a História, trabalho, nesta análise, o conceito de espaço como o locus da experiência estudada, sendo, portanto, significativo analisar como a historiografia trata o espaço construído nas reduções e verificar as formas de representações do mesmo nas obras selecionadas. Porém, é preciso reforçar que, na dinâmica do processo histórico, o conceito de **tempo** pressupõe mudanças, conforme a época da qual se fala. Isso significa que, para as imagens das obras analisadas, temos a visão do tempo contemporâneo sobre uma experiência do passado, da qual restam fragmentos, vestígios, remanescentes materiais sem esquecer também das interferências do homem nesse espaço, conservando o que elegeu como significativo<sup>279</sup>.

<sup>277</sup> CAMPOS, Jorge Lucio. *Do simbólico ao virtual. A representação do espaço em Panofsky e Francastel*. São Paulo: Perspectiva/Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990, p. 41.

<sup>278</sup> Idem p. 31.

<sup>279</sup> É o caso das igrejas missionárias que foram modificadas durante o período das reduções, embora a imagem consagrada seja a das catedrais barrocas. A respeito das igrejas, Arnaldo Bruxel destaca diferentes fases. Na primeira, durante o século XVII, eram pequenas palhoças construídas de madeira e palha, evoluindo para construções maiores, com paredes feitas de um trançado de ripas e barro e, finalmente no século XVIII, as catedrais barrocas construídas em pedra ou madeira e adobe. BRUXEL, Arnaldo S. J. *Os Trinta Povos Guaranis*. Porto Alegre: EST/Nova Dimensão, 1987, p. 35. Também Furlong enfatiza esta questão. Ver FURLONG, Guilherme. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Imprenta Balmes, 1962, p. 533-566.

Notadamente sobre o espaço das Missões, é consenso entre antropólogos, historiadores e especialistas em estudos urbanísticos que, a partir do trabalho de evangelização dos guaranis pelos jesuítas, e de sua reunião em aldeias ou povoados que ficaram conhecidos como *missões* ou *reduções*<sup>280</sup>, originou-se uma nova configuração espacial imposta aos indígenas, trazendo transformações nas estruturas tribais e gerando modificações em sua cultura.

Antes de os padres terem reunido os índios nas reduções, todo o espaço ocupado pelos guaranis era sacralizado, uma vez que, nessa sociedade, a religião não era separada do restante da vida, constituindo parte de todas as atividades cotidianas. Assim sendo, no cosmo onde viviam os índios no período anterior às Missões, todos os seus atos possuíam um significado que, ao ingressar no povoado, foram dessacralizados, gerando um novo cosmo, bipartido entre o sagrado e o profano<sup>281</sup>.

O espaço sagrado na redução passou a ser a igreja, a casa de Deus, lugar santo situado no ponto mais alto do povoado, formando, com outros prédios, uma espécie de cenário ou fachada, que impressionava pelo seu aspecto monumental. No seu interior, havia uma nave central quase sempre ladeada por outras duas naves. Ao longo das mesmas, retábulos abrigavam imagens de santos, cujas esculturas eram feitas pelos próprios índios. Na abside, geralmente um rico altar recebia os fiéis.

O conjunto de prédios, formado pela igreja, casa dos padres, oficinas de trabalho e o cemitério, localizava-se em um dos lados de uma praça quadrangular, enquanto as moradias dos índios, organizadas em fileiras que formavam quarteirões, distribuíam-se nos três lados

---

<sup>280</sup> Na documentação da época, as denominações *missão* e *redução* foram usadas indistintamente. Segundo Hernández, na fase inicial, os povoados eram considerados *misiones* ou *reducciones*, pois tinham o objetivo de reduzir os índios à vida civilizada. A partir de 1664, foram transformados em doutrinas ou paróquias, que ficavam sob a jurisdição diocesana local. Porém, o próprio bispo do Paraguai, D. José Palos, em uma carta dirigida ao rei, em 1733, escreveu: *Acá entendemos comumente lo mismo por misiones reducciones que por pueblos, reducciones ó doctrinas*. HERNANDEZ, Pablo. *Organización Social de las doctrinas Guaraníes de la compañía de Jesús*. Barcelona: G. Gili, 1913, p. 333.

<sup>281</sup> CALEFFI, Paula. O traçado das reduções e a transformação de conceitos culturais. In: *Revista Veritas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1992. p. 89-94.

restantes. As casas dos índios, as *manzanas*, deixaram de abrigar, no mesmo espaço, as famílias *extensas*, para dividir as famílias nucleares em compartimentos que, embora estivessem sob o mesmo teto, eram separados por paredes que delimitavam os espaços.

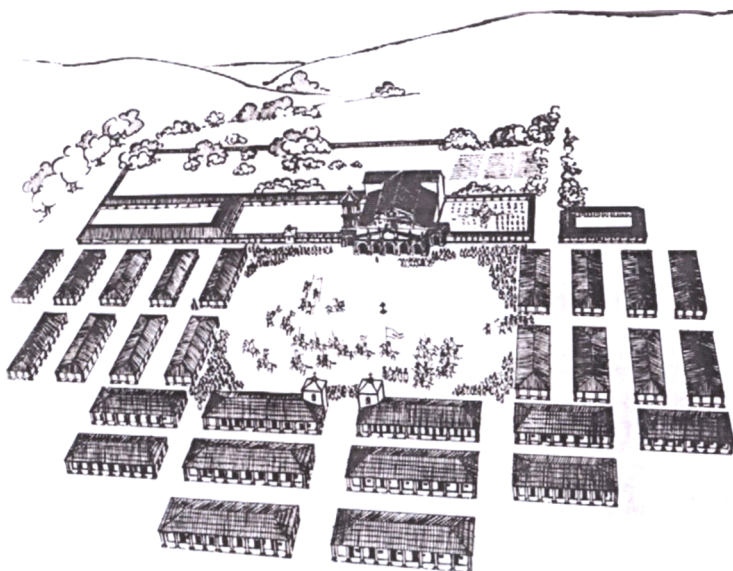


Fig. 04 - Vista de uma redução em dia de festa. Sérgio Batsow, 1990

Em cada redução havia o *Cabildo*, órgão administrativo que funcionava de modo semelhante a uma prefeitura, reunindo hierarquicamente os cargos necessários ao bom funcionamento das atividades na aldeia. Esses cargos eram exercidos pelos caciques, escolhidos no primeiro dia de cada ano. Existia também o *Cotiguaçu*, ou casa das viúvas e órfãos, onde ficavam reunidas as mulheres e crianças sem família, que recebiam assistência e proteção<sup>282</sup>.

Das sete reduções localizadas no Rio Grande do Sul, existem remanescentes arquitetônicos no sítio de São Miguel (no município homônimo), no sítio de São João Batista (município de Entre-Ijuís), em São Nicolau e em São Lourenço. Já nas cidades originadas das antigas reduções de Santo Ângelo, São Luiz Gonzaga e São Borja as ruínas não são aparentes, pelo fato de as atuais cidades terem se desenvolvido

<sup>282</sup> FURLONG, op. cit, p. 258.

exatamente a partir da planta original<sup>283</sup>.

Da memória dessa história, o que mais aparece nas obras de arte analisadas (em termos da configuração espacial dos povoados) é o espaço da praça da redução de São Miguel, com destaque para a fachada da igreja. Isso se deve, provavelmente, pelo fato de, nesse sítio, existirem poucas evidências materiais das casas dos índios, uma vez que o prédio do templo, pela sua estrutura de pedra, resistiu mais, enquanto que as manzanas, feitas parcialmente de pedras e de adobe (tijolos cozidos ao sol), não resistiram às intempéries e às intervenções humanas.

Os aspectos destacados pelos artistas que tratam do tema do espaço são os elementos da arquitetura, tais como a torre, as colunas, os arcos, a Cruz de Lorena, as pedras, esculpidas ou lisas, desgastadas pela ação do tempo, e que jazem como testemunhas silenciosas. Esses elementos, incluindo as esculturas em madeira e arenito, referenciam o Barroco, estilo cujos princípios, no Brasil, foram trazidos pelos jesuítas da Europa e desenvolvidos nas reduções<sup>284</sup>.

O Barroco esteve presente na arquitetura, na pintura, na escultura e na música. Essas manifestações simbólicas e artísticas foram desenvolvidas pelos padres junto aos índios que, nas oficinas, passaram a esculpir as imagens de santos de madeira e relevos em arenito no exterior das paredes das igrejas. Pelos seus aspectos singulares, em comparação com as imagens produzidas sob a orientação de religiosos em outras ordens ao longo do país, como no caso da Bahia, do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, esse estilo que se desenvolveu junto às reduções é chamado, por alguns autores, de *Barroco Missioneiro ou Jesuítico-Guarani*<sup>285</sup>.

<sup>283</sup> Em Santo Ângelo, por exemplo, existem fragmentos de pedra como partes de colunas, paredes de alguns prédios como o do Museu Municipal Olavo Machado feitas com as pedras das antigas reduções, mas não há um montante de remanescentes arquitetônicos, como nas outras e especialmente em São Miguel. O mesmo acontece em São Luiz Gonzaga e São Borja.

<sup>284</sup> NUNES, Benedito. O universo Filosófico e ideológico do Barroco. In: *Anais do Congresso sobre Barroco no Brasil*. Rio de Janeiro: 1982-83, p. 23-29.

<sup>285</sup> TREVISAN, Armindo. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1978, p. 50- 52.

Porém, muito mais que uma finalidade estética, a arte desenvolvida nas Missões envolvia valores religiosos, morais e políticos, visando catequizar, educar e normatizar hábitos e condutas, constituindo-se num meio para se atingir fins específicos: converter e civilizar. Por isso, o teatro, a música, as esculturas e pinturas passaram a fazer parte do cotidiano dos índios, com o objetivo de reeducar os sentidos e sensibilizar<sup>286</sup>.

Segundo Carlos Antônio Brandão, a arquitetura barroca, ao utilizar um repertório fantástico e ilusionístico, provoca no espectador um arrebatamento do olhar, um êxtase que transporta sua alma em direção a um sentimento transcendente. O espaço e a matéria utilizados na construção do edifício são trabalhados pelo arquiteto, pelo pintor e pelo escultor, que congestionam a igreja com suas formas, originando um mundo ilusório que passa a ser utilizado com um fim catequético, arrebatando os sentidos e levando o homem para uma esfera extra-mundana<sup>287</sup>. Sobre o Barroco, Brandão afirma que:

Ao sistema interessava, portanto, persuadir o cidadão, seduzi-lo através do impacto visual, da imaginação e do arrebatamento. Por isso, o mundo barroco se assemelha a um grande teatro, no qual cada um desempenha um papel. A arte providencia o cenário desse espetáculo através de imagens e meios de comunicação que apelam ao sensível e à imaginação do fruidor, mais diretos do que a demonstração lógica ou racional das construções medievais e renascentistas. Toda a cidade vê-se invadida e polarizada pelos símbolos e alegorias do poder absoluto, que convidam o cidadão a participar do sistema<sup>288</sup>.

Entretanto, é preciso verificar as formas que os artistas utilizam para representar esse espaço. Em relação às análises feitas sobre essa questão, Campos afirma que grande parte da História da Arte do Ocidente pode ser parcialmente contada como a história das alterações sintáticas que as relações entre o olho, o espaço e a linguagem foram sofrendo da Grécia Clássica para cá<sup>289</sup>. Sobre isso, Fayga Ostrower explica

<sup>286</sup> SEVERO, Andréa M. D. *Missões Jesuítico-Guaranis: tempo, espaço e representações*. Texto apresentado pela autora nas IX Jornadas Internacionais sobre as Missões, ocorrida entre 08 e 11 de outubro de 2002. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 1-2.

<sup>287</sup> BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p.206.

<sup>288</sup> BRANDÃO, op. cit., p.138.

<sup>289</sup> CAMPOS, op. cit., p. 16.

como o sistema de representação do espaço se modifica em diferentes períodos históricos, pelo diálogo constante e dinâmico entre o contexto cultural, os padrões de valores e a criatividade individual.

Segundo Ostrower, a partir do Renascimento, a perspectiva surgiu como um sistema codificado por meio da ordenação de planos e linhas que se movimentam em torno de eixos centrais, originando a profundidade como imagem do espaço e tendo, como denominador comum da visão do mundo, o distanciamento físico, ou seja, a idéia do movimento dos corpos numa extensão física<sup>290</sup>. Em sua análise, essa mesma autora enfatiza que a perspectiva renascentista

É um espaço homogêneo, embora diferenciado, que se estende de margem a margem do quadro, articulado através de volumes e não volumes, cheios e vazios, em convexidades e concavidades aparentes. Nessa visão coerente todas as massas e todos os intervalos fluem num contraponto rítmico e sem interrupção, em gradações proporcionais e consistentemente ligadas, para convergirem no ponto do infinito. O ponto de fuga (...) é um sistema tão lógico nos relacionamentos entre a totalidade e suas partes, determina tão rigorosamente e define tão clara e plasticamente os objetos e os intervalos espaciais dentro da forma global, que confere às imagens a ilusão do real<sup>291</sup>.

Por isso, durante muito tempo, considerou-se que a perspectiva renascentista seria uma configuração realista do espaço. Porém, atualmente, sabe-se que é uma concepção racionalista e cultural, sendo uma técnica e um método de representação entre outros possíveis, o que foi plenamente demonstrado pelos cubistas.

As questões levantadas por Fayga Ostrower remetem à sua conclusão, na qual afirma que qualquer que seja o estilo ou a época, a obra de arte deixa transparecer uma tomada de consciência do artista diante do período em que vive, ainda que essa seja expressa de maneira subjetiva. Considerando também que, ao realizarem suas obras, os artistas se apropriam das tradições estilísticas, buscam novas linguagens,

<sup>290</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 104.

<sup>291</sup> OSTROWER, op. cit., p.110 e 112.

ou até misturam estilemas, entrecruzando suas referências e desdobrando-as, utilizo o recurso de aproximar as séries de obras por grupos de afinidades, apontando semelhanças, diferenças e analisando seus conteúdos.

Início pela análise dos murais, pois considero que, numa cultura da imagem como é a nossa, eles desempenham um papel extremamente importante, não só pela rapidez com que sintetizam mensagens e ideologias, mas também por constituírem uma importante tradição artística. Os muralistas pintam para o povo, pois é em ambientes de grande circulação que a obra permanece, e sua mensagem está ali para todos, desde as pessoas mais simples até o *expert*, o apreciador, o crítico ou o historiador da arte.

Na América Latina, temos como grande exemplo o muralismo mexicano, intrinsecamente ligado às questões sociais. No Brasil, podemos citar os murais de Portinari que, durante as décadas de 30 e 40, utilizando-se de temas econômicos e sociais, consagraram imagens da cultura brasileira. No Rio Grande do Sul, os nomes mais conhecidos nessa área são os de Aldo Locatelli, Clébio Sória e Vasco Prado, que, em diferentes épocas, espaços e estilos, fizeram representações sobre a história e a cultura do povo gaúcho. Embora típicos de outras épocas, recentemente novos murais foram pintados em cidades do interior do Estado, destacando-se, entre estes, o de Paulo Porcella, realizado em 1999, em São Leopoldo, junto à UNISINOS.

Das obras que têm como tema as Missões – como os murais de Locatelli, Clébio Sória e Paulo Porcella –, constatei que o mural de Locatelli, da década de 50, e o de Sória, da década de 80, têm como característica comum o fato de serem narrativas sobre a História do Rio Grande do Sul, em que as Missões aparecem nas primeiras cenas, inserindo-se, portanto, no chamado mito das origens.

No primeiro mural, pintado no salão de audiências do Palácio Piratini entre 1951 e 1955, intitulado Formação Histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul, Locatelli



representou a formação étnica do Estado, numa linguagem realista, em que as cenas nas quais aparecem os personagens das etnias formadoras do povo rio-grandense vão sendo dispostas numa ordem cronológica, começando pelos portugueses, passando pelos índios guaranis, espanhóis, imigrantes italianos e alemães, até chegar ao gaúcho, como o tipo característico de nossa identidade. Outro aspecto interessante é a dinâmica que aparece na distribuição das figuras no espaço, pelo recurso que o artista utiliza, trabalhando com as leis da perspectiva e criando linhas de composição que estruturam a pintura. Esse jogo de linhas, conquanto seja invisível aos nossos olhos, também sustenta as figuras e o próprio cenário, guiando e prendendo o nosso olhar. Locatelli, aqui, como é característico em suas obras, trabalha com os princípios da pintura renascentista, criando verdadeiramente uma *janela da ilusão*<sup>292</sup>, pela qual se tem a impressão de que, diante da imagem, podemos, se quisermos, adentrar no seu plano, num outro universo.



Fig. 05 - Formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul, 1951-55, Locatelli - Palácio Piratini, Porto Alegre.

<sup>292</sup> A expressão *janela da ilusão*, largamente utilizada por historiadores de arte, como Gombrich, Janson, Argan, Baxandall, entre tantos outros, referencia a ilusão da terceira dimensão, proporcionada pelo conhecimento da perspectiva, a grande herança da pintura renascentista.

Observando com atenção a estrutura espacial, pode-se perceber uma espécie de triângulo, característico das representações renascentistas, no qual a figura do guarani é colocada no ápice do mesmo, dando-lhe um destaque especial, embora a figura mais importante seja, sem dúvida, a do gaúcho, em primeiro plano, no vértice esquerdo, com a cuia do chimarrão na mão esquerda e o relho na direita.

Sobre essa questão Trevisan afirma que:

A obra de Locatelli merece ser apreciada à luz de uma das grandes tradições artísticas do Ocidente. (...) A sua expressão é clássica, inspirada em modelos do Renascimento e do Barroco. Mas trata-se de um clássico *sui generis*. (...) Suas figuras exigem espaços que respirem. Daí o gosto do pintor por superfícies amplas, que configuram uma espécie de projeção do espaço geográfico de sua nova pátria, o pampa<sup>293</sup>.

De fato, a projeção do espaço geográfico é feita pelo pintor, que o insere como cenário específico de cada figura representada. Deslocando nosso olhar para o alto do mural pode-se ver, no canto à esquerda, a figura de um militar português a cavalo, tendo ao fundo um forte. Logo ao lado, na parte central, um índio guarani sentado à frente dos remanescentes arquitetônicos da igreja de São Miguel e, à direita, um grupo de bandeirantes que parece percorrer um longo caminho, dando a idéia do espaço acidentado em direção às Missões.

Na parte mediana do mural, dois gaúchos a cavalo, em movimento, fazem lembrar seu trabalho como peões de estância na região da Campanha. Os próximos personagens que aparecem são os imigrantes, em meio ao plantio e à colheita, numa referência especial à agricultura. A grande ausência no mural é, notadamente, a figura do negro, enquanto a do gaúcho é destacada e representada várias vezes.

Comentando esse aspecto, Trevisan esclarece que:

<sup>293</sup> TREVISAN, Armindo. O universo artístico de Locatelli. In: *O mago das cores Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Marprom – Assessoria de Marketing, Relações Públicas e Promoções, 1998, p.66.

Locatelli acredita na presença do mito no seio da história, e na própria história que se revela através dos grandes vultos. Embora o artista valorize também os cidadãos comuns, ele os assume como tipos de uma determinada etnia ou cultura. (...) Tais cidadãos são sublimados, isto é, inseridos no próprio mito. Contudo, o que mais interessa ao pintor são as personagens marcantes, as que saltaram o muro da mediocridade. Quem busca heróis ou santos, busca figuras nimbadas pela imaginação social<sup>294</sup>.

Analisando o conjunto das figuras que compõe o mural, pode-se perceber o caráter monumental das imagens, que concorrem para estabelecer visualmente uma mitologia formadora da mística gauchesca, possibilitando a visualização de parte do imaginário do povo gaúcho<sup>295</sup>.

O outro mural com característica similar ao de Locatelli – pelo fato de fazer também uma narrativa na qual as Missões aparecem logo no início – é o de Clébio Sória. Pintado junto à fachada da plataforma da Estação Central do Trensurb, na Avenida Mauá, em Porto Alegre, ele data dos anos 80. Esse mural, que está dividido em 17 seções ou cenas – cada uma com 25,12 m<sup>2</sup>, sendo que elas estão delimitadas pelas colunas das próprias paredes –, difere do anterior por consistir numa narrativa linear, na horizontalidade, totalizando 427,04 m<sup>2</sup>.

Essa narrativa de parte da história do Rio Grande do Sul, com características



Fig. 06 - Mural Clébio Sória, Trensurb (detalhe).

épicas, também aborda o processo de colonização/ formação do Estado, apresentando a chegada dos imigrantes europeus, os elementos da cultura gauchesca, como lendas e tradições, e abrangendo ainda o período das revoluções, especialmente a Farroupilha. Um dos aspectos evidenciados por Sória é o caráter militar de nossa formação territorial,

forjada nos embates entre portugueses e espanhóis pela definição das fronteiras. Nessas disputas, como sabemos, as Missões exerceram um importante papel.

<sup>294</sup> Idem p. 70.

<sup>295</sup> GOMES, Paulo. A vida, a obra e o tempo de Aldo Locatelli. In: *O mago das cores, Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Marprom – Assessoria de Marketing, Relações Públicas e Promoções, 1998 p. 17 –61.



Observando a maneira como Sória dispôs as personagens na narrativa, percebe-se a técnica por ele utilizada, de representar as figuras em dois planos espaciais, colocando em primeiro plano aquelas que quis destacar e, em segundo, uma espécie de cenário relacionado aos fatos. Na primeira parte, que abrange quatro espaços separados por pilares, representando a fase inicial da formação territorial e social do Estado, o autor dá destaque para um conjunto formado por um índio charrua, soldados portugueses e espanhóis e guaranis das Missões. Há, na sequência, um grande índio diante da catedral de São Miguel, e que seria, segundo declaração do próprio artista, uma representação de Sepé Tiaraju. A esquerda uma Índia levando pela mão uma criança, todos ambientados junto a elementos da paisagem, fauna e flora regionais.

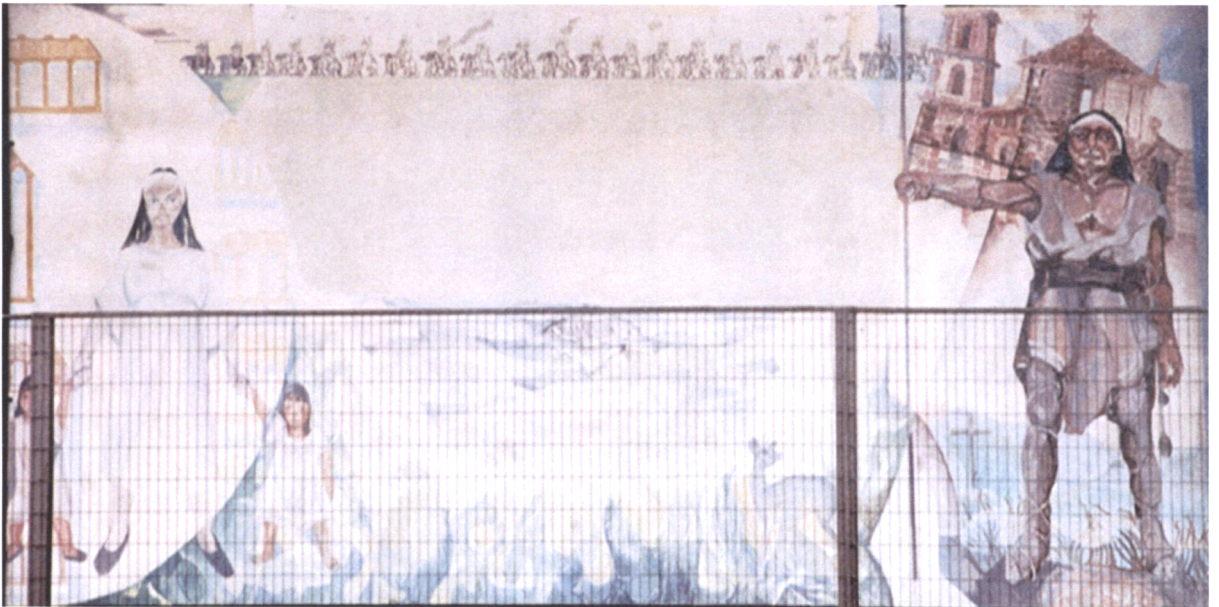


Fig. 07 - Mural Clébio Sória 1986, Estação Central do Trensurb, Porto Alegre (Foto Zago).

A segunda parte da narrativa nos fala da formação do gaúcho, dando ênfase à figura do peão de estância – em seu trabalho de doma e manejo do gado – e também ao período do tropeirismo. Nessa época, os animais eram vendidos fora do Rio Grande e, para isso, eram conduzidos em tropas que cruzavam as antigas estradas abertas na região das Missões, em sua rota para Lajes, São Paulo e Minas Gerais. A terceira parte da narrativa trata do ciclo das revoluções, acentuando a Farroupilha e, nas últimas cenas – entre os dois grandes grupos migratórios do século XIX, o alemão e o italiano

–, temos ainda a lenda do Negrinho do Pastoreio.

Detalhe interessante a destacar é a possibilidade de visualizar a transformação que a figura do índio sofre até chegar a ser o gaúcho e peão de estância, na sua lide de doma do gado xucro, conforme detalhe mostrado a seguir. Outros aspectos importantes,



Fig.08 - Mural Clébio Sória, Trensurb (detalhe).

no campo formal das imagens, são os estilemas empregados pelo artista na representação das figuras. Sória opera algumas deformações e estilizações expressivas. É o caso da geometrização dos corpos, e da fragmentação dos mesmos. Esse tipo de tratamento é tributário do modelo cubista e expressionista que tivemos na pintura brasileira ao longo, principalmente, da segunda metade do século XX. Os olhos esbugalhados e o tom caricatural dos personagens, por outro lado, são suavizados pelo emprego de cores em tom pastel.

Os outros dois murais citados anteriormente, um de Sória e o outro de Paulo Porcella, localizam-se junto à UNISINOS e trazem representações específicas sobre as Missões e o trabalho jesuítico.

O mural de 1979, pintado por Sória no Restaurante Universitário da UNISINOS mede 8,44 x 3,10cm e está emoldurado em madeira, à semelhança de um grande quadro. Sua narrativa é composta por múltiplas cenas que se sobrepõem numa grande composição. Estruturalmente, os elementos figurativos proeminentes se apresentam nas extremidades do quadro e também no centro dele. Os três grupos de figuras humanas que aparecem em destaque estão situados numa linha horizontal, mostrando os personagens da história: os jesuítas, os bandeirantes, e os índios. As representações



da arquitetura, especialmente da igreja e de uma espécie de planta baixa da redução, só aparecem como pano de fundo, isto é, como cenário, pois o que o artista privilegia são os protagonistas da história.



Fig.09 - Mural Sória 1979 - UNISINOS, São Leopoldo (Foto Zago).

Na extremidade esquerda há a representação de um padre jesuíta, cujo braço erguido com uma cruz faz uma clara analogia à chamada conquista espiritual, ocorrida no processo de evangelização dos guaranis, enquanto que, nas demais regiões de dominação espanhola, a conquista fora pela espada e força. Essa expressão é também uma referência ao título de uma das mais famosas publicações da época, escrita pelo jesuíta Ruiz de Montoya e publicada em 1639, em Madrid, e em 1892, em Bilbao, na Espanha<sup>296</sup>. Como pano de fundo da cena, aparece uma silhueta da fachada de uma das igrejas das reduções, bem como uma espécie de planta baixa, conforme a representação das gravuras de época.

Na segunda cena, que tem como pano de fundo a silhueta da igreja em chamas e índios galopando pendurados nas laterais dos cavalos, as figuras em destaque são os bandeirantes, representados com indumentárias conforme as imagens recorrentes nos livros didáticos e portando arcabuzes. Robustos, de ar autoritário, os bandeirantes firmam-se no centro da composição e formam, notadamente, o conjunto de maior presença nessa narrativa. Com os rostos contorcidos e os olhos arregalados, os bandeirantes parecem ser a

<sup>296</sup> MONTOYA, Antônio Ruiz de. *Conquista espiritual feita pelos Religiosos da Companhia de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997 (texto original 1892).

personificação do próprio mal, uma vez que, na busca de índios para escravizar e conduzir às plantações de cana-de-açúcar, eles arrasaram muitas reduções.

O particularmente interessante desse núcleo é sobre o que os bandeirantes se assentam: eles estão, justamente, sobre fragmentos de corpos de índios. Esse conjunto caótico de pedaços de corpos forma como que um suporte, uma nuvem, de onde pendem várias cruzes latinas, como a demarcar o espaço da morte e destruição causadas pela ação dos europeus. Estruturando toda esse verdadeiro caos, aparece o corpo de um



índio estilizado, rodeado de cabeças que se encadeiam, num tratamento quase que surrealista. Esses corpos esmagados e fragmentados parecem remeter aos tantos guaranis que os bandeirantes aprisionaram e mataram ao longo dos anos. Paradoxalmente, é sobre esses mesmos corpos que eles se colocam.

Fig.10 - Mural Clébio Sória Unisinos (detalhe).

Na terceira cena, a fachada da igreja novamente aparece em chamas, tendo em primeiro plano um índio que parece uma figura andrógina, pois não é possível distinguir se é homem ou mulher. Ele traz as palmas das mãos em direção ao espectador, numa posição frontal de contemplação ou reverência, como se estivesse a receber algo. Embaixo, temos a figura de um navio atracado, preso com correntes, ao redor do qual partituras e instrumentos musicais fazem referência ao ensino da música, por parte dos jesuítas. Atrás do índio, frutas e animais, tais como abacaxis, bananas e um papagaio, remetem ao ambiente tropical do país, incitando a própria idéia de paraíso terreno.

No conjunto, a imagem impressiona pela quantidade de formas e figuras que Sória





Fig.11 - Mural Sória, Unisinos (detalhe)

nos apresenta, umas sobre as outras, mesclando-se como que num grande mosaico, múltiplo e desconcertante. Destaca-se aqui a adoção de estilemas da linguagem cubista, como os planos e ângulos diversos que se sobrepõem, dando-nos, muitas vezes, facetas diferentes de um mesmo objeto. Essas deformações e geometrizações colaboram para causar um certo estranhamento na representação, que, em parte, também colaboram para lhe tornar tão instigante. Esses mesmos estilemas estão presentes, como vimos há pouco, no mural pintado por Sória nos anos 80<sup>297</sup>.

O outro mural é o de Paulo Porcella, realizado junto à UNISINOS em 1999, no contexto das comemorações dos 30 anos de atividade educativa dos jesuítas em São Leopoldo. Embora o mural seja composto por oito seções ou cenas, vou analisar aqui apenas o quinto módulo, intitulado A Missão. Nele, Porcella faz uma espécie de narrativa da história das Missões no Rio Grande do Sul, decompondo a estrutura do espaço, desmembrando-o e organizando-o de modo diferente. Separando as imagens que quer destacar, o artista faz uma narrativa composta por pequenas cenas, nas quais insere os personagens da história, dando destaque às formas dos remanescentes arquitetônicos, à figura feminina de Nossa Senhora Conquistadora, aos jesuítas e aos índios, que deixa antever de forma menos destacada.

Ocupando o centro da composição, a imagem da igreja de São Miguel, vista a partir do lado esquerdo. Na sua fachada, o símbolo da Companhia de Jesus. Logo abaixo, uma série de figuras de anjos barrocos. Eles, tradicionalmente, eram utilizados como suportes de altares e das peanhas, as bases das esculturas, quase que com o

<sup>297</sup> Atualmente utiliza-se a expressão *estilema* para designar o uso de formas de determinados estilos de épocas passadas, pois não existem mais estilos puros.



mesmo sentido e função das cariátides. Ao lado direito da igreja, a imagem de Nossa Senhora Conquistadora. Essa invocação de Maria, que pode nos parecer nova, é, na realidade, uma adaptação da imagem de Nossa Senhora da Conceição. Adotada pelos jesuítas como santa padroeira, a Conquistadora era levada pelos padres em estandartes, a cada viagem que empreendiam. No mural de Porcella, aparece representada com um destaque todo especial, em seu vestido predominantemente vermelho e com o manto azul, representando o universo. Sob os seus pés, uma grande serpente – que simboliza a vitória sobre o pecado – e, em torno da cabeça da virgem, uma aura com três cabeças de anjos e uma meia-lua, elementos que caracterizam as representações de Nossa Senhora da Conceição e que foram, portanto, incorporadas por essa nova Maria. Segundo Joseph Campbell<sup>298</sup>, o uso desses símbolos faz parte de uma tradição que remonta à Antigüidade, quando a figura da mulher era representada como a Grande Deusa, como a personificação da energia que dá origem às formas, era associada à mãe-terra, que, no catolicismo, é ligada à mãe de Deus.



Fig. 12 - Mural Paulo Porcella, 1999, Unisinos - São Leopoldo

As demais figuras que compõem a narrativa estão ordenadas em dois extremos opostos, demonstrando dois âmbitos da evangelização e do aprendizado dos índios: pelo viés da música e das artes, na perspectiva do que era chamado de ofícios, e que envolvia escultura, pintura, carpintaria e até impressão de livros. Na extrema esquerda desse

<sup>298</sup> CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Associação Palas Atena, 1990, p.177-181.



Fig. 13 - Mural Paulo Porcella, 1999, Unisinos (detalhe)

de água que abastecia a redução de São Miguel e que até hoje funciona. A água, nessa fonte, jorra por meio de gárgulas com rostos de anjos. Essas figuras aparecem com as bocas abertas, porém sem a presença da água, o que pode nos levar a interpretar que esses anjos estariam cantando.

À direita, na parte inferior do mural, índios guaranis aparecem esculpindo imagens, registrando o desenvolvimento dos trabalhos de escultura sacra realizado sob a orientação dos padres. Essas imagens constituem, atualmente, um dos principais legados da arte guarani-jesuítica. Logo acima desse conjunto de índios, nova representação dos remanescentes arquitetônicos de São Miguel: uma parede que destaca as colunatas e o arco pleno, típicos do modelo missioneiro.

O painel, como um todo, apresenta tratamento realista, com utilização de perspectiva e ilusão de profundidade. Porcella sobrepõe vários elementos e utiliza uma série de cores como fundo, tal como o espaço em que a Virgem aparece, que acompanha a cor azul de seu manto. À esquerda, no segmento dos músicos, esse fundo é trabalhado como se fosse um céu com várias nuvens e trazendo também uma projeção do espaço de um arco – provavelmente de uma das passagens do interior do templo. Cada parte do

mesmo mural, aparecem instrumentos musicais, lembrando o trabalho dos jesuítas na formação de corais. Era a partir dessa experiência que os índios aprendiam música sacra e cantavam, surpreendentemente em latim. Ao lado dessas figuras, as imagens dos jesuítas Roque Gonzales, Afonso Rodrigues e João de Castilhos, mortos pelos guaranis na primeira etapa do trabalho jesuítico no atual território do Rio Grande do Sul. Abaixo dos mártires, Porcella referencia uma das fontes



mural, com seus diferentes planos, leva o observador a percorrer os principais aspectos desenvolvidos nas reduções: a arquitetura, as artes e a religiosidade.

Outro artista que também representou o espaço das reduções de uma maneira mais completa, procurando mostrar o todo, foi Lívio Abramo, desenhista e gravurista de São Paulo, que nasceu em Araraquara mas viveu boa parte de sua vida no Paraguai. Convidado a participar da exposição Missões – A Visão do Artista, em 1987, apresentou a xilogravura *Visión*, de 1966<sup>299</sup>.

Nessa gravura, Abramo representa o espaço urbano de uma redução, porém,

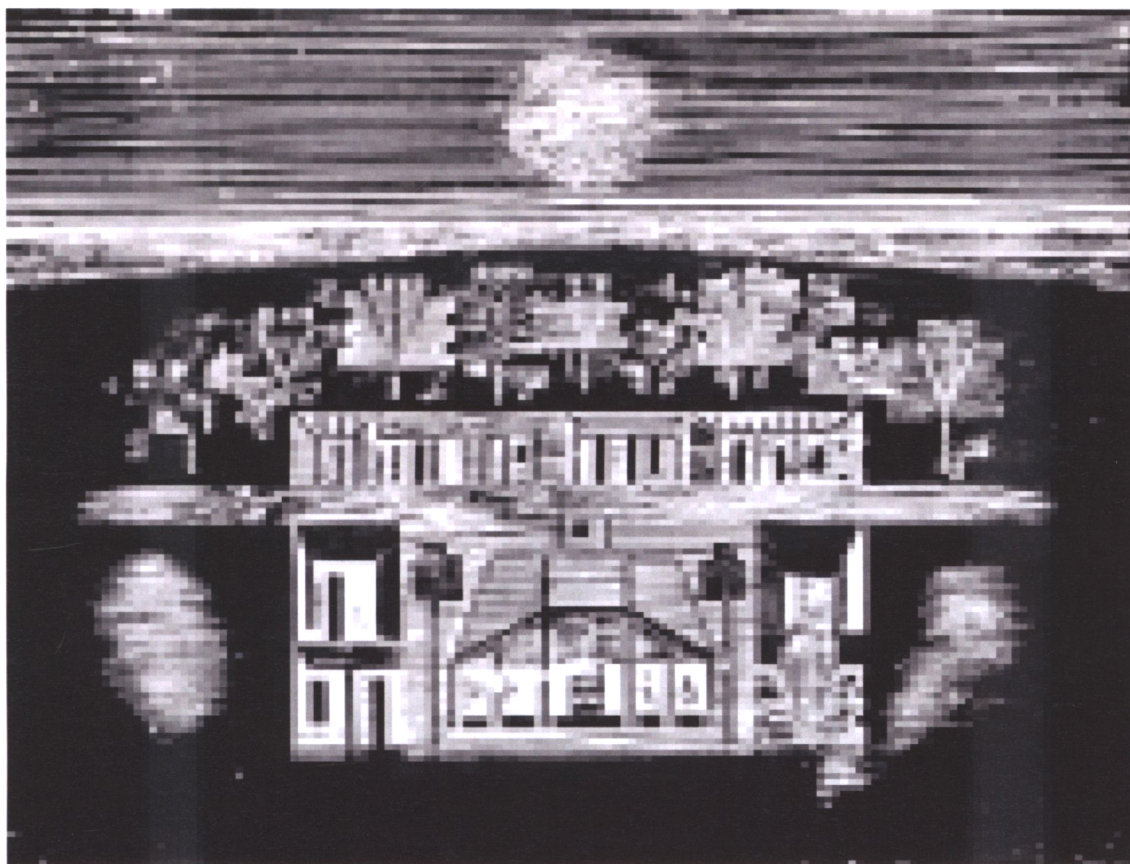


Fig. 14 - *Visión*, Lívio Abramo, 1966

com uma perspectiva que causa estranhamento: não se trata de uma vista aérea, nem da altura do olho humano, tampouco é uma planta baixa. A imagem está estruturada em quatro níveis e indica claramente o trabalho de talha na matriz da madeira. Nessa, Abramo privilegiou um jogo de tramas e linhas verticais e horizontais. É sobretudo a

<sup>299</sup> Em contato com os remanescentes arquitetônicos das Missões, Abramo desenvolveu várias séries de gravuras, onde trabalha questões relativas ao espaço das reduções. Essas séries foram intituladas: *Paraguai Onírico*, *Paraguai Sinfonia* e *Paraguai Visão*.

partir dessas linhas, dos brancos e negros entre elas, que o artista sugere os elementos da imagem, notadamente construções, árvores e o sol.

No primeiro nível da gravura, uma alusão à igreja, que domina o espaço da composição, sendo que ela aparece ladeada por duas cruzes estilizadas. No nível logo acima, casarios, provavelmente uma referência às moradias dos guaranis. No terceiro, árvores e no último, bem à cima, no meio da largura da página, uma esfera que remete ao sol. O céu também é trabalhado com linhas bastante retas que rasgam toda a extensão da chapa de madeira e do papel em que ela foi impressa.

Nessa xilo, Abramo trabalhou com uma esquematização e subtração das formas. Sua imagem é enxuta e contemporânea. Outra questão interessante de ser analisada é o fechamento do espaço urbano, que parece estar encerrado em si mesmo, o que de fato acontecia, já que não era permitido aos espanhóis do entorno circularem à vontade pela redução. Essa era a medida de segurança, tomada pelos jesuítas para impedir o contato dos encomendeiros interessados na mão de obra indígena e também pela necessidade de proteção contra possíveis agressões militares. Relatos da época narram que os visitantes eram hospedados num espaço à parte, chamdo *tambo*, que se destinava para esse fim.

Pelo seu trabalho, reconhecido internacionalmente, Abramo recebeu uma sala especial na IV Bienal do Mercosul realizada em 2003 em Porto Alegre, onde diversas gravuras de diferentes séries relativas às Missões foram expostas. Javier Alcalá em texto do Catálogo da exposição, afirma que *a contribuição de Abramo para a valorização do patrimônio foi particularmente relevante*<sup>300</sup>. A respeito de suas obras relacionadas às Missões, esse autor afirma:

O lance, módulo da arquitetura colonial missioneira e laica se interpreta e incorpora nas xilogravuras paraguaias. Por outro lado, as tiras se compõem e recompõem expondo a sintética frontalidade de

<sup>300</sup> ALCALÁ, Javier Rodriguez. *Livio Abramo y el Paraguay: afinidades electivas*. In: AGUILAR, Nelson (org.) *4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. p.199-209

suas fachadas mediante o uso de procedimentos representativos que remetem simultaneamente, a multifocalidade cubista e as convenções da cartografia colonial. Passado e presente (artístico e histórico) se fundem nestas expressivas “tergivesações” para aproximar-nos da configuração verdadeira do entorno espacial e cultural desses povoados do interior do país<sup>301</sup>.

Em seu modo de ver, a obra de Abramo, é caracterizada pela economia e ordenação das formas, fixando fronteiras imprecisas entre abstração e figuração, planos e linhas, permitindo, porém, o reconhecimento do tema ligado ao espaço das Missões.

Outras representações do espaço foram feitas a partir da fachada da igreja da redução de São Miguel Arcanjo, que constitui um dos aspectos mais conhecidos dos remanescentes arquitetônicos dos Sete Povos das Missões. É o caso, por exemplo, de pinturas de Gastão Hofstetter, Clarissa Fabrício, Paula Mastroberti e Waldeny Elias.

O óleo sobre tela de Gastão Hofstetter, de 1957, traz com destaque a fachada da Catedral de São Miguel, enfatizando o átrio, do qual restam apenas as paredes laterais e a entrada principal da igreja. O tratamento dado pelo artista, que trabalhou durante muito tempo como ilustrador junto à Editora Globo, segue o modelo expressionista, muito em voga no Rio Grande do Sul desde os anos 20. É bom ressaltar que o expressionismo que tivemos no Estado é muito peculiar, quando não contido. Os artistas que utilizavam uma verve mais expressionista a manifestavam na deformação sutil de figuras e na utilização de cores que não condiziam com as cores originais dos objetos e dos elementos da



Fig. 15 - Sem título, Hofstetter, 1957

<sup>301</sup> ALCALÁ op. cit., p. 201



natureza.

A pintura de Hofstetter traz a fachada da igreja de São Miguel de uma forma naturalista. O que a diferencia é o colorido. O céu, de múltiplas cores, emoldura a igreja, enquanto as próprias ruínas apresentam paredes com várias tonalidades. Um dos aspectos que prende o olhar do espectador é o desenho de uma figueira que, durante muito tempo realmente existiu, nas proximidades do templo. Os galhos contorcidos e o aspecto esguio da árvore, pintados de branco e sobre a representação da catedral, dramatizam ainda mais a imagem<sup>302</sup>.

A composição ruína e árvore permite um paralelo entre cultura e natureza, pois os remanescentes arquitetônicos são o testemunho de uma história que ali se desenvolveu. A árvore, pequena, desfolhada e de galhos mirrados, parece remeter à idéia da morte da mesma e, se quisermos, da morte e da tragicidade da própria experiência guarani-jesuítica-missioneira. Isso é reforçado pelo elemento da fachada da outrora imponente igreja, e que no momento da feitura da pintura, bem como agora, está reduzida a ruínas.



Fig. 16 - Ruínas de São Miguel, Clarissa Fabrício, 1983

Clarissa Fabrício, natural de São Luiz Gonzaga e com atuação na região missioneira, também trabalhou, em suas imagens, essa mesma fachada da catedral de São Miguel, com o elemento preponderante da árvore. Essa, porém, aparece no lado esquerdo. A imagem que analiso, de 1983, diferentemente

da de Hofstetter, é absolutamente convencional, enfatizando um recorte quase que

<sup>302</sup> A tela em questão pertencia a uma coleção particular. Quando a encontrei, no início de 1999, estava na Galeria Belas Artes, localizada na rua Cel. Bordini, 501, em Porto Alegre.

fotográfico, ressaltando valores como a perspectiva e a veracidade da representação. Para isso, Clarissa utilizou cores que muito lembram os tons da região, como o vermelho-terra, que marca o solo local.

Esse tipo de imagem, por sua recorrência, tornou-se clássica, comprovando a força de imagens realistas, muito do agrado do público em geral. A figueira, registrada em fotografias e em cartões postais, embora não esteja mais presente no espaço real, ainda permanece no imaginário e nas obras de muitos artistas.

Em 1994, foi a vez de Paula Mastroberti se debruçar sobre as Missões, numa pintura em acrílico e pastel oleoso sobre tela. Segundo ela, esse material utilizado parecia lhe dar a possibilidade de trabalhar a idéia de escavação e descobertas.



Fig. 17 - Ruínas de São Miguel, Paula Mastroberti, 1994.

Ruínas de São Miguel, de formato de acentuada horizontalidade, é estruturada em três espaços. No centro e ao fundo da composição há, novamente, a fachada da catedral de São Miguel. Essa parece estar se desmantelando, como se as ruínas fossem cair por terra. À esquerda do templo temos um muro de pedras, tendo ao fundo umbus retorcidos, que delimitam o horizonte. Já à direita, no local onde anteriormente existiu o cemitério, a artista parece ter escavado o solo, como se estivesse atrás de catacumbas. Aliás, é essa imagem que ela referencia. Delimitando



a linha do horizonte, num plano superior, o céu em chamas evoca o episódio de um provável incêndio no período de desagregação da redução, trazendo à memória atos de agressão ou vandalismo ocorridos no local. E, finalmente, no primeiro plano, formas diversas parecem remeter a flores ou vegetais, que abundam em quase toda extensão horizontal do suporte da pintura.

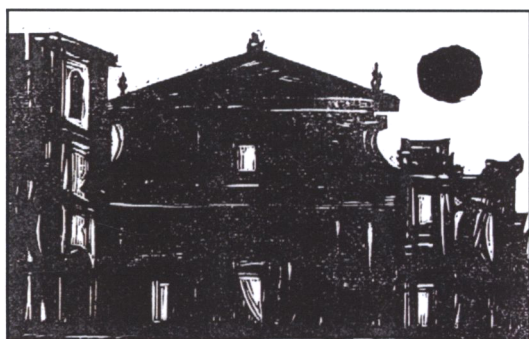


Fig. 18 - Waldeny Elias, 1961

Waldeny Elias também fez uma xilogavura representando a fachada de São Miguel. Essa aparece absolutamente negra, com algumas áreas brancas que, nesse jogo, demarcam o seu contorno e indicam as aberturas das portas e janelas. Trata-se de uma

gravura bastante econômica em sua execução e compacta nas formas, o que, inclusive, caracteriza a poética do artista.

Passo, agora, às obras que são representações do espaço a partir de detalhes da arquitetura de São Miguel, especificamente fragmentos arquitetônicos. Nesse conjunto, analiso trabalhos de Plínio Benhardt, Hilda Mattos e Dirce Pippi.

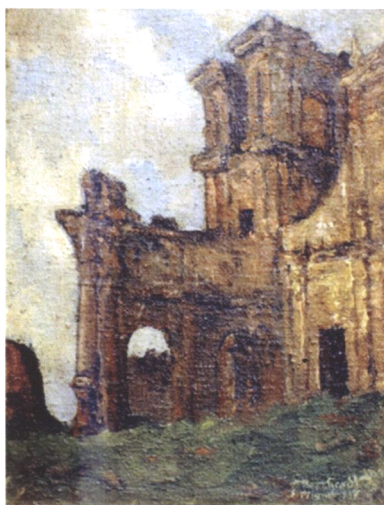


Fig. 19 - A Torre, Benhardt, 1947.

As pinturas de Plínio Benhardt, como comentei no capítulo anterior, datam de 1947, por ocasião de uma viagem de estudos organizada no então Instituto de Belas Artes, pelo professor Benito Castañeda. Benhardt, naquela época, participou do evento na condição de aluno formando<sup>303</sup>, e produziu quatro óleos sobre tela. Na primeira tela, intitulada *A Torre*, como o próprio título indica, o foco é o lado esquerdo da fachada da igreja. A linha compositiva, em sentido diagonal, estrutura a imagem em espécies de dois blocos, um

<sup>303</sup> KREBS, op. cit., p.16



inferior, marcado pelo solo e pelas paredes do templo, e outro superior, com resquícios da torre e o predomínio do céu. Nessa pintura, destaca-se a pincelada solta e a pesquisa cromática de Benhardt, tributárias da contribuição de Cézanne, e que vão caracterizar o seu estilo.



Fig. 20 - Benhardt, 1947



Fig. 21 - Benhardt, 1947

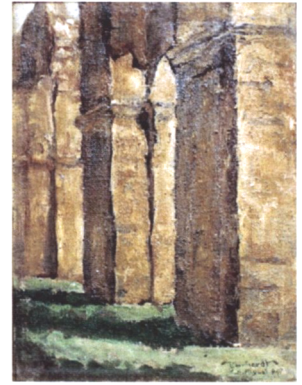


Fig. 22 - Benhardt, 1947

A segunda tela, assim como A Torre, apresenta o tom avermelhado, remetendo à terra da região. Também referencia a fachada, porém o seu lado direito, local onde deveria ter sido construída a segunda torre. A composição deixa antever, ao fundo, o cemitério contornado por árvores.

A outra imagem de Benhardt mostra, de um ângulo interno, um dos arcos plenos da construção, reforçado por vigas de ferro. O artista ressalta, por meio de um jogo de luzes e sombras, a ausência do telhado, situação em que os remanescentes se encontravam no final da década de 40.

A quarta e última pintura da série remonta às paredes do interior do templo, que dividem a nave central das laterais. Essas paredes, com seus arcos de volta inteira, são os elementos que o artista salientou, juntamente com os tons em verde do gramado.

Esse conjunto de Benhardt, notadamente fixado em detalhes arquitetônicos, remete à idéia das ruínas como componentes de um todo. O tratamento dado pelo artista é similar em todas as pinturas: pincelada pastosa, enfatizando as texturas, pesquisa de matizes de cor e uso da perspectiva, em composições de caráter realista.

Hilda Mattos, em óleo sobre tela de 1995, igualmente se debruçou sobre os

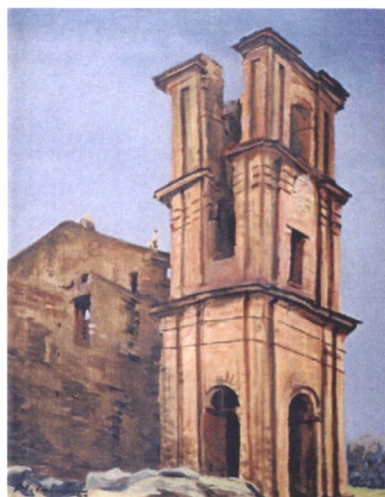


Fig. 23 - Hilda Mattos, 1995.

fragmentos arquitetônicos da igreja de São Miguel Arcanjo. Sua pintura, de caráter realista, enfatiza a torre, vista de um ângulo lateral e posterior, dos fundos do templo, deixando em segundo plano o corpo da igreja. Nesse, Hilda trabalhou a pincelada de modo a deixá-la com aspecto borrado, pouco uniforme. As cores utilizadas são bastante realistas: azul para o céu, verde para o gramado, ocre para a construção.

As pinturas de Dirce Pippi, embora apresentem uma tendência à abstração, também remetem à arquitetura missioneira. Nascida em Santo Ângelo, ela trabalha, desde o final dos anos 80, com essa temática, desenvolvendo basicamente duas linhas: uma ancorada em elementos da arquitetura e em signos e símbolos, ligados a uma possível tradição guarani, e outra que referencia, de forma mais figurativa, a tradição escultórica desenvolvida pelos jesuítas junto aos índios. Maria Amélia Bulhões, em texto para o catálogo de outras obras, de 1991, interpreta a poética de Pippi como *...uma produção simbólica que pode ser múltipla, mas antes de mais nada é uma forma de relação do ser humano com o real. É a maneira do homem de exercitar sua capacidade de criar algo próprio, a partir da realidade que se lhe apresenta*<sup>304</sup>. Esta interpretação pode certamente ser relacionada as obras relativas às Missões.

Segundo declaração da própria artista, quando fez alguns desses trabalhos, notadamente os que remetem a elementos arquitetônicos e simbólicos da cultura guaranítica, não teve intenção de representar fielmente as Missões. Procurou, sim, trabalhar com simbologias, inserindo traços que lembram a arquitetura das reduções, tais como arcos, portas, janelas, plantas baixas, torres, escadas, figuras geométricas e linhas, recriando a atmosfera das Missões.

<sup>304</sup> BULHÕES, Maria Amélia. O real imaginado e o imaginário realizado. In: *Pinturas*. Catálogo da Exposição realizada no MARGS. Porto Alegre, 1991, p. 05.



Questionada sobre seu método de trabalho, Dirce declarou que começa manchando a tela com borrões de tinta, linhas soltas e tracejados, que depois vão estruturar a composição. É ao sobrepor as camadas de tintas que começam a surgir os símbolos que lembram as figuras da cultura missioneira<sup>305</sup>. A esse respeito, Gladis Pippi Tavares, escreveu, em 1998, por ocasião da mostra individual na Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre:

A sensação que se tem é que das primeiras manchas de tinta e dos primeiros gestos imprecisos, dos desenhos jogados sobre a tela, vão sobressaindo vestígios por entre as camadas superpostas, por onde emergem emanções de luz vindas de um espaço que é pura intuição. O olhar é instigado a construir aquilo que é sugerido: torres, escadas, inscrições de uma cultura esquecida (...), onde emoção e razão contribuem para sua fatura<sup>306</sup>.



Fig. 24 - Dirce Pippi, 1998.

Na pintura ao lado, em que predominam os tons amarelos e o ocre, as variações de tons claro/escuro permitem que se visualize a textura ou as formas semelhantes às pedras das paredes das construções. Os traços verticais, tanto da

esquerda como da direita, remetem à estrutura da fachada da igreja, assim como um semicírculo também nos lembra a abertura de uma passagem com arco pleno, que sugere uma porta, entrada ou o portal de acesso à catedral.

Um outro quadro compõe um mosaico de formas que remete às construções de pedra e à lembrança de vestígios arquitetônicos das Missões, em que as variações

<sup>305</sup> Entrevista com a artista em 11/03/1999.

<sup>306</sup> TAVARES, Gladis Pippi. *Um olhar sobre Ivy Marã Y*. Texto para o catálogo da exposição de 1998 junto à Bolsa de Arte, em Porto Alegre, 1998.

de tons lembram as formas das pedras. Dirce distribui os tons por meio de quadrículas que variam entre o amarelo e o ocre, compondo barras com efeitos decorativos, que remetem a ornamentos típicos do Barroco . O interessante é que, embora em muitos de seus quadros, a artista utilize tons de azul e verde, há um predomínio do fundo amarelo e dos detalhes dos signos da cultura indígena, destacados em preto e vermelho.



Fig. 25 - Pippi

Waldeney Elias, que assinou uma gravura que representa a fachada da igreja de São Miguel, analisada anteriormente, também é autor de uma inquietante série de pinturas, intitulada Pastoral Missioneira. Ao trabalhar com a síntese de elementos encontrados na paisagem da região, ele concentrou a força da obra nas cores e na representação das formas que se libertam de tudo o que não é essencial. Muito verde, marrons, azuis e vermelhos aparecem, modulando o espaço e as formas.

#### Segundo Marilene Pieta,

É o amadurecimento de uma conquista espacial bidimensional (...) que corresponde à escolha de formas explícitas da iconografia sul-riograndense (...), numa alquimia pessoal que o torna agora autor absoluto. Isto lhe ocorre na tomada de consciência de vivências no pampa da região missioneira, onde sempre circulara e agora vive por algum tempo. Introjeta com nitidez espaços e cores, deixando-se permear por uma espécie de identidade estética, que acaba por concretizar em sua produção artística- sem mais a abandonar- a marca original de uma cultura<sup>307</sup>.

Neste estudo, tomei para análise uma das imagens dessa série, a tela Pastoral. Nela, o artista consegue se desprender de estilemas mais tradicionais que ainda permeavam as obras da época, representando o espaço de maneira diferenciada e valendo-se, para isso, de formas geométricas: dois retângulos horizontais, verde/azul, um retângulo vertical marrom, um triângulo vermelho e um círculo, compondo uma paisagem que sintetiza o espaço regional da

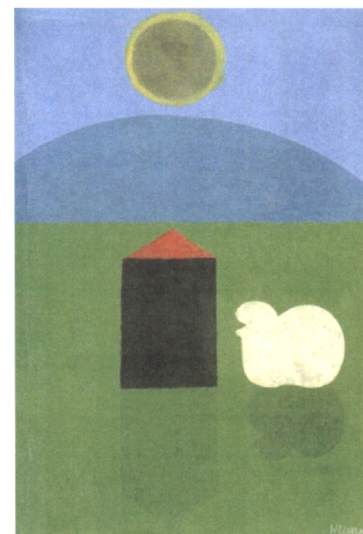


Fig. 26 - Waldeney Elias, 1969/70.

<sup>307</sup> PIETA, op. cit., p. 158.



tradição gaúcha por meio dos elementos pasto/campo, céu, casa/abrigo, ovelha/pastagem, fazendo uma alusão a um estado de espírito da região.

A simplicidade das formas casa, céu, sol, ovelha, nos remete a uma paisagem bucólica, em que a singeleza e os tons frios do azul e do verde predominam, quebrados pelo triângulo vermelho. A predominância dos tons frios nos leva a uma atmosfera de tranqüilidade, típica do pampa gaúcho. Na composição, há um equilíbrio entre os dois planos, delimitados pelo campo/céu e a imagem da casa/abrigo. O plano horizontal é cortado por um eixo que pode ser estabelecido pelas figuras da casa e do sol e, se considerarmos a horizontalidade da linha que é estabelecida pelas figuras do sol e da casa, podemos imaginar uma cruz.

Outro artista que deu um tratamento diferenciado à questão do espaço foi Cildo Meirelles, na obra *Missão, Missões – Como construir catedrais*, composta por ossos, moedas e hóstias. Cildo Meirelles idealizou a instalação que, na análise de Frederico Moraes, curador da exposição, *reconstrói com ímpeto e monumentalidade, sob enfoque crítico, o edifício da História*.

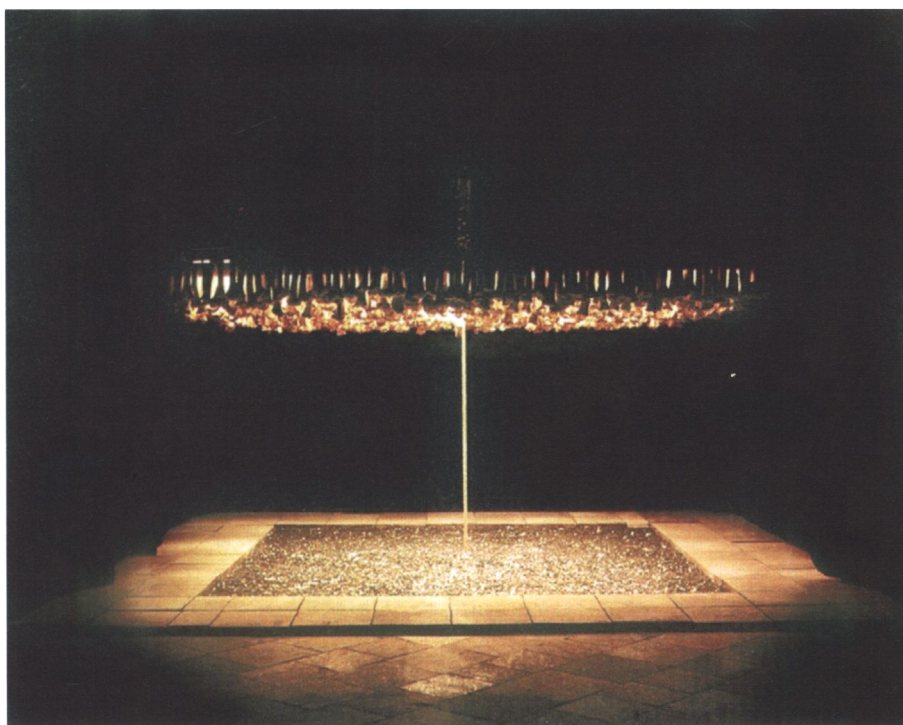


Fig. 27 - Missão, Missões. Cildo Meirelles, 1987

Segundo Moraes, o próprio artista, ao explicar o porquê do uso desses materiais, relaciona-os aos seus significados:

o osso é simultaneamente vida e morte, homem e animal, a moeda, é o poder econômico. Entre um e outro a frágil coluna de hóstias: eucaristia, forma simbólica de antropofagia, mas também, como diz o dicionário, “vítima oferecida em sacrifício à divindade”. Quem foi sacrificado neste altar erguido por Cildo? O gado das reduções ou o índio, vítima primeiro do bandeirante, que escravizou seu corpo, e, depois do jesuíta, que lhe roubou a alma, colonizando-a? Aqui a hóstia não liga o homem a Deus, mas o capital ao trabalho<sup>308</sup>.

Dez anos mais tarde, essa mesma obra foi remontada por ocasião da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, quando foi analisada por Marshall, que afirma:

Trata-se, sem dúvida, de uma obra poderosa, (...) seja pela qualidade de sua estrutura formal e simbólica, seja pela relevância humanística dos conceitos e experiências por ela comentados. Circunscrevendo um ambiente sensível de marcada sacralidade, a obra apresenta elementos políticos da construção do sagrado, sua relação com as ordens e forças que presidem o mundo e a história<sup>309</sup>.

Comparando aspectos formais da obra com criações de outras épocas, Marshall faz uma instigante reflexão sobre questões estéticas e políticas que esse trabalho de Cildo lhe suscitou, provocando, por sua vez, no leitor, elementos para uma possível interpretação de diferentes significados.

Outra das leituras possíveis, em minha interpretação, é de que a obra é um exercício plástico de abstração, cujos materiais, num primeiro momento, geram um forte impacto, remetendo um certo hermetismo, mas que possibilitam a quem conhece a história ou a quem lê o título, perceber a carga simbólica que constitui uma crítica veemente aos resultados do fato histórico.

<sup>308</sup> *Missões 300 anos, op. cit.*, 1987, p. 9.

<sup>309</sup> MARSHALL, Francisco. Repensando o sagrado. In: *Adverso – Jornal da ADUFRGS* (nº 22), 1997, p. 11.

Tomando o conjunto de obras, em gravura e pintura, analisado até aqui, pode-se afirmar que, excetuando Walden Elias, são evidentes as maneiras de percepção e da representação do espaço missioneiro, expressadas pelos artistas. A maioria utiliza uma perspectiva convencional, dando destaque para as formas arquitetônicas. Alguns se diferenciam por utilizar, notadamente, fragmentos da arquitetura. Deslocados de seu contexto original, esses aparecem re-trabalhados e re-interpretados nas obras. Sobre essa questão, o artista plástico Eduardo Vieira da Cunha afirma:

Na arte contemporânea, a fragmentação tornou-se uma possibilidade. De simples instrumento do artista, adquiriu o status de uma obra que se expõe, graças às ressonâncias que desperta em um olhar contemporâneo. Por repercussão, nota-se aí uma transformação do olhar que modifica uma imagem e suas significações na história<sup>310</sup>.

No caso específico do artista, ele utiliza a fotografia para retalhar ao infinito as imagens do universo. A partir desse exercício, surgem fragmentos e detalhes que, com frequência, deslocados de seus contextos, podem se tornar objetos independentes de seus modelos e se transformar em outras referências. Isso acontece nas obras de Vieira da Cunha e também nas de diversos outros artistas, inclusive com os que estou trabalhando.

Nas obras analisadas até o momento, a figura mais forte é, sem dúvida, a da igreja, o que nos leva a reafirmar a força da religião e da presença material da mesma por meio dos remanescentes arquitetônicos. Pela sua visualidade e monumentalidade, a igreja cria um impacto e domina o imaginário dos artistas, gerando inúmeras representações, que vão do todo às partes.

Refletindo sobre os porquês da utilização dessa imagem na produção artística, é preciso lembrar que ela estabelece um canal de comunicação quase que direto com o espectador, constituindo-se uma referência fundamental. Quando se pensa em

---

<sup>310</sup> VIEIRA DA CUNHA, Eduardo. A propósito do fragmento na fotografia e no ex-voto. In: *Revista Porto Arte* (v. 9). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995p. 105-119.

Missões, uma das principais imagens – senão a principal – que se apresenta em nosso imaginário é a fachada da igreja de São Miguel. Por outro lado, não podemos esquecer que suas formas, texturas e cores, sugeridas pela luz natural, sensibilizam profundamente o artista, motivando seu impulso criador. A partir desses substratos, as mais diferentes linguagens são trabalhadas, originando novas imagens.

### **3.2 As representações dos personagens da História**

Sobre a história vivenciada pelos guaranis a partir das experiências nas reduções, inúmeros estudos do ponto de vista antropológico, sociológico e histórico analisam as suas crenças, práticas, modos de vida, sobretudo a cultura anterior ao período reducional, e também as transformações culturais ocorridas na sociedade que se formou nos povoados missioneiros. Segundo Arno Kern, os jesuítas foram os responsáveis pelas mudanças sócio-culturais introduzidas nas comunidades indígenas, numa tarefa que não se resumiu a uma ação evangelizadora, uma vez que implantaram também valores e elementos materiais da sociedade européia da época, como, por exemplo, novas tecnologias, destacando-se, entre essas, o uso do arado.

É consenso, entre os estudiosos da experiência missioneira, que os jesuítas implantaram um sistema de vida regido pela fé católica. Na redução, o dia-a-dia entremeado de rezas e ritos católicos substituíu os antigos ritos pagãos, num ambiente em que a demarcação entre o profano e o sagrado se evidencia no espaço urbanístico, mas conserva traços anteriores, como a ritualização do trabalho e da vida cotidiana. Um exemplo disso são as procissões feitas até as lavouras de cultivo, onde o trabalho era executado de forma comunal, já que os guaranis não aceitavam produzir individualmente. Outro, é o das capelas construídas no caminho para as estâncias de



criação do gado, que serviam tanto para os ritos religiosos dos que se encontravam distantes da redução, como também para o descanso dos viajantes.

Quando os artistas que trabalham a temática missioneira referenciam questões históricas, os personagens mais destacados são os guaranis e os jesuítas. Iniciando com as representações desses protagonistas, analiso a série de ilustrações de Edgar Koetz para o livro *Tiaraju – O santo herói das tabas*, de Manoelito de Ornellas. São oito grandes xilogravuras, que compuseram o livro, lançado em edição de luxo em 1945, pela Editora Globo, e reeditado em 1960 e em 1966.

A técnica da xilogravura, ao concentrar a força expressiva da representação nos contrastes entre o preto e o branco, potencializa cenas originalmente dramáticas. Esse é o caso da história contada por Manoelito de Ornellas, e que Koetz soube, muito bem, ilustrar, inclusive ao optar pela xilo.

O *romance histórico* trata da atuação de Sepé Tiarajú, um dos principais líderes que se opuseram às determinações do Tratado de Madrid. Pelo tratado, os índios dos Sete Povos deveriam deixar suas terras, retirando-se para outros locais que atualmente pertencem ao território argentino. Essa determinação não foi aceita pacificamente, levando a embates entre as tropas portuguesas e espanholas contra os grupos guaranícos. O texto de Manoelito não é, evidentemente, um texto de caráter histórico, mas sim um romance que toma como ponto de partida uma situação histórica. Minha escolha por analisar estas imagens no item relativo ao tema dos personagens deve-se ao fato dessas conterem representações relativas a situações vividas no cotidiano das reduções, que, relatadas no romance referem-se a situações históricas. Ao enfatizar a coragem, a ousadia e a heroicidade do personagem-título, Manoelito contribuiu para a criação do mito que, até hoje, existe em torno da figura de Sepé Tiaraju.

A primeira ilustração apresenta alguns dos aspectos mais significativos da



Fig. 28 - Ilustração, Edgar Koetz, 1945

religiosidade que se desenvolveu nas reduções com a implantação do catolicismo: as procissões. Essas, assim como as missas rezadas nas igrejas, foram cerimônias marcantes da nova vida espiritual que passou a ser praticada, substituindo os antigos rituais das crenças guaraníticas. Nessa cena, os índios aparecem portando os estandartes e os instrumentos musicais que utilizavam para acompanhar os cânticos religiosos entoados em coro. No centro do grupo, o cura da redução carregava o hostiário embaixo de um toldo que o protegia, cercado por dezenas de índios.

A composição em diagonal, com o ponto de perspectiva no canto direito da cena, reforçada pela presença de elementos como velas em castiçais, conduz o olhar por uma linha em zigue-zague, chamando a atenção, sobretudo, para a expressão dos rostos dos guaranis. Esses rostos, que podem parecer um tanto agressivos, são, porém, bastante representativos das reais características étnicas dos índios guaranis. Se tomarmos revistas, folhetos e impressos da época, que trazem representações de índios, veremos que esses geralmente apresentavam os traços físicos dos *cherokees* e *apaches*, norte-americanos, cuja imagem era fortemente difundida pelo cinema daquele país.

Acerca dessa composição, pode-se ressaltar, ainda, a fidelidade do ilustrador ao texto de Manoelito, quando esse se refere às *fisionomias ásperas e de mãos pardas e brutais* de homens *que acompanham, mal-engonçados ainda, a magnificência das pompas cristãs*<sup>311</sup>.

<sup>311</sup> ORNELLAS, op. cit., p.23.



A segunda ilustração representa a índia Jussara, a amada de Sepé Tiaraju,



Fig. 29 - Koetz, 1945.

debruçada sobre uma rede. Ela aparece triste, pois tivera um sonho que pressagiava a tragédia que acometeria Sepé. A imagem do Cristo crucificado, no canto esquerdo, no alto, pode ser vista como uma inserção do imaginário do artista, uma vez que os padres evitavam exibir figuras de santos martirizados e mesmo do Cristo morto, pois os índios geralmente viam nas imagens exemplos de práticas a serem seguidas. Assim como na cena anterior, há uma estruturação em diagonal, em que a figura da índia indica esse movimento ascendente, da esquerda inferior para a direita superior.

A terceira cena ilustra o encontro do líder guarani com Gomes Freire de Andrade,



Fig. 30 - Koetz, 1945

comandante das tropas portuguesas: o primeiro na condição de prisioneiro, ao qual é exigida a submissão, e o segundo na posição de representante das cortes portuguesas, cobrando o cumprimento das determinações do Tratado. É uma das raras representações com a figura dos lusos. O grande destaque dado pelo ilustrador é para as bandeiras em movimento que, em primeiro plano, mostram os símbolos dos dois reinos, com destaque para as armas portuguesas. Abaixo delas, as figuras de Sepé e Gomes Freire de Andrade ressaltam o enfrentamento entre os grupos opostos, assim como a silhueta das tropas, ao fundo.



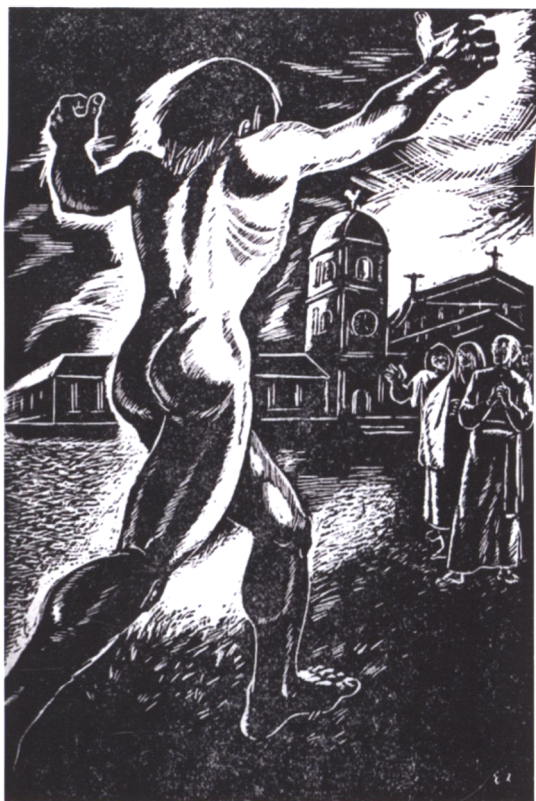


Fig.31 - Koetz, 1945

propriamente a igreja da outra redução. Tal interferência é bastante perceptível, inclusive pela presença de um relógio na torre do templo, o que nunca existiu.



Fig.32 - Koetz, 1945

A quarta ilustração trata do retorno de Sepé à São Miguel, após fugir das tropas inimigas. Ele chega despido e correndo, em primeiro plano, e mantendo o sentido diagonal da composição, já verificado nas ilustrações anteriores. Sepé está de braços abertos, como que para saudar o cura, apesar de a narrativa indicar que ele se ajoelha diante do padre para beijar-lhe a mão. Essa cena tem por fundo a fachada da igreja de São Miguel. Entretanto, a mesma apresenta o seu traçado visivelmente modificado. Koetz parece ter usado como modelo a catedral de Santo Ângelo, e não

A quinta composição, referenciando a narrativa do texto, retrata um momento de alvoroço dos índios, diante do recuo momentâneo das tropas inimigas e de sua aparente vitória. Koetz, porém, ressalta nas fisionomias dos guaranis muito mais a agressividade do que outras expressões que poderiam demonstrar um júbilo prematuro. Chamam a atenção a imagem de Nossa Senhora, bem como das lanças e cruzes que se dispõem lado a lado, ressaltando as *armas* que seriam utilizadas na defesa dos territórios dos Sete Povos. Um aspecto peculiar a ser ressaltado é a forma como Sepé será

representado a partir de então. Ele aparece no primeiro plano, destoando completamente dos demais índios, devido ao cocar de plumas que traz na cabeça. Esse cocar pode ser identificado como um elemento que indica a situação de guerra, sua ascendência como chefe militar e, também, a influência das imagens do cinema norte-americano. É importante salientar, ainda, que Manoelito de Ornellas, no texto, faz referência a esse cocar, chamando-o de *diadema de plumas*.

A sexta cena traz o momento em que Sepé tomba de seu cavalo, ferido mortalmente pela lança portuguesa que lhe traspassa as costas. Trata-se de uma das composições



Fig.33 - Koetz, 1945

mais interessantes. Com corte de estética fotográfica, o artista coloca, no primeiro plano, a cabeça de um equino e o detalhe da mão de um soldado ibérico. No segundo plano, temos a figura de Sepé em seu cavalo. O cacique, portando um grande rosário no pescoço, é atingido por uma lança, que corta o espaço compositivo, novamente na diagonal. A imagem apresenta grande movimento, com linhas em zigue-zague estruturadas a partir dos diversos elementos que Koetz inseriu, como os cavalos, com suas crinas ondulantes, as lanças, e o próprio corpo de Sepé, vergando para trás.



Fig. 34 - Koetz, 1945.

A sétima imagem é uma composição que destaca o resgate do corpo de Sepé, atirado entre as árvores próximas ao local em que tombara. O luar que ilumina a noite reflete nos corpos dos guaranis, que mostram sua dor pela morte de seu chefe nos rostos e nos gestos pesarosos. Outro detalhe interessante é a representação das formas físicas dos guaranis representada também com movimento e vigor.





Fig. 35 - Koetz, 1945

A penúltima gravura traz mulheres e crianças rezando naquela que é uma projeção do interior do templo de São Miguel. Essas figuras estão tristes devido à morte de seu grande chefe e também porque a guerra finda, foi perdida. Koetz coloca como ponto de tensão o retábulo, com suas velas, castiçais e flores adornando a estátua de Maria e o Menino Jesus. Destaca-se também a imponência das colunas da igreja, sustentando o arco.

Finalmente, o artista encerra a saga com a cena apoteótica de Sepé sendo elevado aos céus, com seu cavalo e lança, potencializando o mito. Não me deterei nessa imagem agora, pois vou analisá-la a seguir, quando tratar das representações das lendas.

No conjunto, Edgar Koetz destaca os traços físicos dos guaranis, representados no ambiente da redução de São Miguel ou no campo de batalha, na defesa de sua terra. Ao realizar as ilustrações, o artista abriu mão da história para se fixar na narrativa literária, o que lhe possibilitou representar os ícones e personagens de maneira mais livre. A técnica da xilogravura, por sua vez, oportuniza a criação de imagens vigorosas, de grande impacto. Simples e diretamente, ou sofisticadas e cheias de nuances, essas imagens, por sua reprodução mecânica, têm proporcionado a democratização do contato com a arte<sup>312</sup>.

Na continuidade das análises relativas às representações dos índios, retorno, agora, ao mural de Aldo Locatelli, *A Formação Histórico-Etnográfica do Rio Grande do Sul*, junto ao Palácio Piratini. O detalhe que me interessa está no alto do afresco, exatamente no centro, e traz a vigorosa figura de um guarani, diante de uma representação da igreja de São Miguel. Locatelli, aqui, seguiu os preceitos da pintura de caráter realista, como lhe era peculiar, respeitando a perspectiva. O índio que nos apresenta, por outro

<sup>312</sup> HERCOVITZ, Anico. *Xilogravura: arte e técnica*. Porto Alegre: Editora Tchê!, 1986, p.7-8.



Fig. 36 - Locatelli, 1951-55 (detalhe)

lado, é claramente uma idealização. Os traços étnicos, por exemplo, aparecem somente no rosto: lábios grossos, nariz achatado e cabelos lisos e longos. Já o corpo é uma projeção de virilidade e força, remetendo aos padrões clássicos de beleza e perfeição, herdados da tradição greco-romana. O guarani de Locatelli também está representado numa posição ambígua, pois, ao mesmo tempo em que porta uma lança, o que caracteriza um guerreiro, está sentado placidamente, como que descansando.

Já o mural de Clébio Sória, junto à Estação Central do Trensurb, destaca um índio postado em frente à mesma catedral de São Miguel. Esse personagem, diferentemente do de



Fig.37 - Mural Trensurb, Sória, 1986.

Locatelli, apresenta traços que beiram ao grotesco e à caricatura. Isso se deve à série de deformações que o artista conferiu à imagem, adotando, para tanto, estilemas expressionistas e um tratamento geometrizado. As feições do rosto e o tamanho exagerado do corpo, por exemplo, fogem completamente do protótipo guarani, mas, por outro lado, conferem-lhe uma certa majestade. O índio também aparece trajando um *chiripá*, vestimenta originalmente sobreposta à bombacha do gaúcho. Calça, ainda, as primitivas *botas de garrão*.

Se temos, notadamente nas ilustrações de Koetz e nos murais analisados, representações míticas dos personagens históricos envolvidos e, sobretudo, dos índios, a artista Elizethe Borghetti, em suas obras, vai lançar um olhar memorialístico e também

crítico sobre a situação contemporânea dos guaranis, socialmente discriminados. Foi em 1998 que essa artista começou a trabalhar com essa linguagem, quando, num concurso promovido pelo Espaço Cultural Yázigi, foi escolhida para realizar uma obra que simbolizasse a paz. Nessa ocasião, para materializar tal conceito, optou por um anjo missioneiro. Sobre esse quadro, o primeiro da série *Missões*, Paulo Amaral escreveu:

Há na iconografia missioneira um anjo de olhar sereno, o braço recolhido junto ao corpo e o indicador apontando profeticamente para o céu. Esta imagem com que Elizethe sonha amiúde preside o ambiente de seu atelier, transformado em laboratório de memórias quase irresgatáveis<sup>313</sup>.

Logo em seguida, incentivada pela repercussão que seu trabalho obtivera, a artista montou a exposição denominada *Cartografia Missioneira – Arqueologia sensível das Missões*, no espaço Cultural Yázigi Sonilton Alves, sistematizando suas pesquisas sobre a temática das Missões. Questionada acerca do porquê da escolha desse tema, falou sobre sua curiosidade a respeito das nossas origens culturais e estéticas, e de viagens realizadas aos Sete Povos, especialmente a São Miguel. Lá, registrou fotograficamente a catedral, as estátuas do museu e, principalmente, pedras e madeiras que a impressionaram muito, justamente pelas marcas do tempo deixadas nas mesmas<sup>314</sup>.

Um dos aspectos que chamam a atenção nos trabalhos de Borghetti é sua preocupação com a questão do tempo. Utilizando-se de uma técnica de sobreposição de camadas de tintas, que vão sendo depositadas e retiradas sucessivamente, a artista dá origem a cores que remetem ao processo de oxidação dos pigmentos, que só o tempo pode causar. Impressionada e envolvida por esses locais históricos, pelo efeito do fogo sobre a estatuária e também pela tragicidade do que aconteceu com os índios, ela começou a mesclar pintura e colagens de fotografias obtidas nas viagens. Muitas

<sup>313</sup> AMARAL, Paulo. Texto do convite para a exposição *Cartografia Missioneira*. Porto Alegre, 1998.

<sup>314</sup> Entrevista realizada em 17 de outubro de 1998.



vezes, Elizethe também utiliza recortes de jornal e de mapas, que ela se apropria e insere em suas composições. Essas geralmente formam o ponto de tensão de suas obras, sendo trabalhadas e interferidas pela presença da tinta acrílica e de texturas de pigmentos.

Nessa obra em análise, Elizethe partiu de um conjunto de oito fotografias e diversas imagens das quais se apropriou, tais como um mapa do Rio Grande do Sul, páginas de livros e fotos de índios, datadas provavelmente da primeira metade do século XX. No centro, temos a fotografia de uma escultura missioneira de um anjo, em estilo barroco, sobre a qual, na altura da cabeça, Elizethe inseriu o recorte de um cocar. Todos esses elementos apropriados foram estruturados, aqui, no formato de uma cruz latina e, para enfatizar isso, a artista traçou um incisivo risco vermelho, no sentido horizontal, que *corta* a boca desse anjo. Embora a figura colocada no centro da composição seja a imagem de um anjo, pelo fato de, nos extremos da cruz que forma o fundo estarem dispostas seis imagens de índios, considero que a temática central é o índio, enquanto personagem histórico.



Fig. 38 - Sem título, Elizethe Borghetti

O tratamento da matéria que ela nos propõe é particularmente interessante: a artista opera com diversas camadas de tinta, notadamente nos tons ocre, branco, azul escuro, vermelho e cinza. Sobre as imagens apropriadas, costuma passar camadas muito finas de tinta branca, num processo chamado de *veladura*, que nos remete a um apagamento, a algo distante, que está sucumbindo. Outras interferências são os *riscos* e incisões de tinta, notadamente vermelha, que parecem *ferir* essas mesmas imagens.

Um detalhe dessa pintura é sintomático: Elizethe sobrepôs à tela um pedaço de

uma casca de árvore, sobre o qual fixou a imagem fotográfica de um índio nu fumando – essa



Fig. 39 - Elizethe Borghetti (detalhe da figura anterior)

mesma imagem também está na parte inferior da pintura, porém com tratamento diferenciado. Há, aqui, todo um interesse pelas texturas do material, inerente à poética da artista. O risco vermelho, nesse recorte, ao mesmo tempo em que dissimula o cigarro junto à boca, também parece chamar a atenção para esse mesmo elemento, o que pode ser interpretado como uma crítica à interferência do *branco* nos hábitos dos silvícolas. Também o fato dele estar com um cigarro, parece remeter a uma ambigüidade da complexa situação atual dos índios em geral, colocados entre o passado (nudez) e o presente (cigarro).

Outras representações sobre os personagens da História das Missões podem ser vistas nas telas de Clarissa Fabrício, intituladas: *Mãe Guarani*, *Tecendo Sobrevivência*, *Ruínas e Lenda*, *Transmigração*, *Espreitando o Inimigo*, *Colheita do algodão*, e *Espectro de uma Raça*. Em algumas enfoca o período reducional, enquanto, em outras, representa o momento atual, como o trabalho em cestaria e as lendas que ficaram.



Fig. 40 - Clarissa Fabrício, 1983

Na maioria das obras Clarissa utiliza uma linguagem naturalista, tentando passar uma concepção mais aproximada das características físicas dos guaranis. Assim, ao representá-los, salienta aspectos étnicos, como a estatura baixa, os olhos amendoados, os cabelos escuros e lisos. Conforme declaração da própria artista, a proposta é *retratar e denunciar realidades passadas e atuais* dos guaranis das Missões,



o que está de acordo com suas imagens, que parecem propor uma postura documental e verista. Na pintura a óleo intitulada *Tecendo sobrevivência*, por exemplo, ela retrata o trabalho da mulher guarani atual, geralmente associado à confecção de artesanato, como cestos e objetos de palha, que serão vendidos em feiras ou em beiras de estrada.

Outra imagem que se pauta em questão semelhante é uma das seqüências do painel que hoje está no *hall* do Auditório da URI, em Santo Ângelo. O tríptico que me interessa, de autoria de um grupo de artistas da cidade, retrata o trabalho de fiação e tecelagem de algodão. Segundo Juan Carlos Garavaglia<sup>315</sup>, a fiação do algodão, tarefa feminina, que chegou a ser considerada pelas guaranis uma verdadeira maldição, pois



Fig.41 - Painel dos artistas de Santo Ângelo, 1998 - URI

era realizada diariamente e obrigatória. Esse trabalho se revestia de uma importância fundamental, pois além de proporcionar a vestimenta para os índios, trazia um retorno econômico, devido ao comércio realizado entre as reduções e fora delas, especialmente em Buenos Aires, que necessitava do algodão para vestir mestiços e escravos. O autor ressalta a importância das quantidades comercializadas pelas reduções, que chegaram a alcançar entre 60 e 90% do total do mercado regional. E, dentre todas as reduções, San Angel era a maior produtora, o que reforça a pesquisa feita pelos artistas ao optarem por esse tema, revestido de um caráter histórico-etnográfico.

Passo agora para as representações dos jesuítas, que vão desde as de caráter realista, ligadas principalmente ao imaginário que se formou em torno do papel por

<sup>315</sup> GARAVAGLIA, Juan Carlos. *Economia Sociedad y Regiones*. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1987, p. 160, apud. NAGEL, Liane Maria. *A história de San Angel Custódio – Redução de Fronteira – no contexto dos Trinta Povos guarani-jesuíticos da Região Platina*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS, 1994, p. 102.

eles desempenhado em seu projeto evangelizador no período colonial, até as visões menos laudatórias que remetem a uma reflexão mais crítica sobre os resultados da atuação dos padres.

Entre os principais estão os de Clébio Sória, já referidos no início do capítulo, um localizado em São Leopoldo, na UNISINOS e, outro, em Porto Alegre, junto à Estação do Trensurb. A imagem do jesuíta do mural de São Leopoldo está colocada sobre uma



Fig.42 - Mural Sória, Unisinos, 1979 (detalhe)

pedra ou uma rocha arredondada. A imagem da pedra permite uma analogia com o versículo da Bíblia: Pedro és pedra, e sobre esta pedra edificarei minha igreja.<sup>316</sup> A rocha pode ser vista também não só no sentido bíblico de força da fé, mas numa alusão a uma hierarquia que se estabeleceu com a postura civilizatória do jesuíta que, em sua visão eurocentrista, via o índio como selvagem ou bárbaro. Essa rocha aparece sobre corpos de índios que a sustentam, numa alusão à submissão dos silvícolas.

Já no outro mural de Sória, localizado em Porto Alegre, a figura do jesuíta é representada de maneira muito semelhante ao da UNISINOS, isto é, com o braço levantado, segurando a cruz na mão, com uma postura de pregação, como se estivesse submetendo os índios às suas verdades. O fundo compositivo do espaço do religioso é constituído por silhuetas das *manzanas*, dispostas num tracejado ortogonal, de acordo com o desenho urbanístico das



Fig. 43 - Mural Sória, Trensurb, 1986 (detalhe)

<sup>316</sup> Evangelho segundo Mateus (16,18-19).



reduções. Ao lado do padre, temos a figura de uma índia vestida com o *tipoy* branco. Ela conduz, com as mãos, duas crianças vestidas da mesma forma.

No mural localizado na abside da Catedral de Santo Ângelo, Tadeu Martins optou por um figurativo mais realista, porém com um tratamento caricatural. O jesuíta é, notadamente, a figura principal da composição, aparecendo no centro. Trata-se de uma cena em que índios parecem estar ouvindo as explicações do padre, que lhes apresenta um crucifixo. Logo atrás dele, à direita, outro religioso é representado, manuseando um alaúde e acompanhado por um menino indígena, que toca flauta, e por outro que traz em suas mãos um quadro com a representação de Nossa Senhora Conquistadora. As duas crianças se apresentam vestidas com o *tipoy*, demonstrando que já vivem na redução, enquanto que os dois grupos de índios localizados nos extremos da pintura parecem estar tendo um primeiro contato com os religiosos. Seminus, com armas e adereços primitivos, esses índios são representados de forma caricatural, com fisionomias desproporcionais, até grotescas, fugindo completamente da idealização, causando um estranhamento. Outra questão a destacar é a postura de submissão do guarani, de



Fig. 44 - Tadeu Martins, mural da Catedral de Santo Ângelo, 1991

cabeça baixa diante do jesuíta, representado em tamanho desproporcional, como que para mostrar a imposição exercida pelos padres sobre os índios.

A presença dessa imagem num local de grande importância para a comunidade católica motivou, no início dos anos 90 quando foi produzida, uma série de polêmicas junto à população de Santo Ângelo. Provavelmente isso se deva ao fato de essa estar num local sacro sem corresponder às características e às exigências que esse tipo de produção sempre alimentou. Atualmente, esse mural atrai as visitas dos turistas que percorrem o roteiro dos Sete Povos e também daqueles que fazem a Rota Internacional das Missões, passando pelos remanescentes localizados no Brasil, na Argentina e no Paraguai.

Rosana Almendares, porto-alegrense que participou do Projeto Enartes de 1995, em Santo Ângelo, também fez uma representação dos jesuítas que é, no mínimo, curiosa. Nela, enfatiza os rostos de cinco padres: um é praticamente imperceptível, pois está no canto esquerdo da tela, quase que *saindo* da mesma. Logo acima, surgem três feições serenas. O mais inquietante, porém, é o rosto em perfil, no centro, que se projeta da composição. Esse padre está levando uma maçã à boca, mordendo-a deliciosamente, o que nos leva a interpretar a



Fig. 45 - Rosana Almendares, 1995

ação com uma confessa malícia. A maçã, enquanto antológico símbolo da tentação, ligado ao mito de Adão e Eva, parece remeter para a condição humana dos jesuítas, vivendo em meio aos guaranis, com hábitos culturais absolutamente diferenciados, inclusive na questão sexual.

Um detalhe que chama a atenção é a forma dos chapéus desses padres, lembrando o utilizado por São Nicolau, bispo que foi canonizado, e cuja representação pode ser vista no acervo do Museu de São Miguel. Outro aspecto diferente é a forma



de moldura que parece coroar a cena: essa nos lembra o adorno de uma janela, bem como o próprio *desenho* dos chapéus.

Continuando, analiso o trabalho de Rubem Grilo, produzido por ocasião do projeto *Missões 300 Anos*, de 1987, na técnica de xilogravura. Essa imagem, intitulada *Missões*, é rica em possibilidades de leitura. O artista concentra, no centro-esquerdo da composição, uma figura que, pela vestimenta, lembra os jesuítas. Entretanto, trata-se de um personagem dúbio e fantasmagórico, uma vez que seu rosto, apenas sugerido, está submerso na penumbra. Suas mãos, longas e expressivas, colaboram para dramatizá-lo ainda mais. O interessante é que essa mesma figura também pode nos remeter a um espantalho, usado em plantações, para afugentar aves. Nessa tradução poética de Grilo,

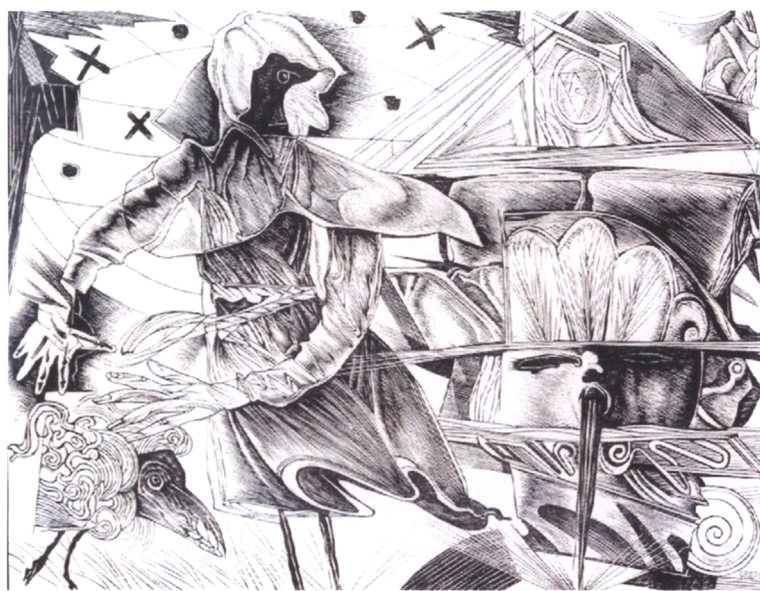


Fig. 46 - Rubem Grilo, 1987

ele parece estar sendo varrido pelo vento, atirado para muito longe. Em toda a composição, inclusive, permanece essa sensação de *ventania*, de *transformação*, de *mudanças*, que arremessa objetos, memórias, pedras e cruzes para um outro tempo e espaço.

A dubiedade do *jesuíta-fantasma-espantalho* se estende à figura de um rosto de anjo, logo à direita, que remete à fonte de água que ainda hoje existe em São Miguel. Todavia, o elemento que jorra de sua boca, que poderia lembrar o cristalino líquido, na realidade se assemelha à ponta de uma lança, ou mesmo de um punhal. O mesmo se pode perceber na figura da esquerda, híbrida, que tanto pode remeter a uma gralha, quanto a um corvo, quanto a uma ovelha. A tragicidade, portanto, também passa por esses elementos e fragmentos que não conseguimos apreender e que, entretanto, regem a estruturação da gravura.

Os demais personagens da história vivenciada nas Missões, como os bandeirantes, os portugueses e espanhóis são bem menos representados nas obras, conforme já foi comentado. Eles aparecem nas xilogravuras de Koetz, nos murais de Locatelli e de Sória. No último, os soldados portugueses e espanhóis foram representados em colunas de tropas militares, pequenos e bem ao fundo da composição, numa alusão à guerra guaranítica e à presença dos militares em todo o período da formação do Estado que ocorreu durante o período Colonial.

Quanto às imagens dos bandeirantes, no mural de Locatelli eles estão localizados no alto e à direita do índio. Vestidos conforme as representações costumeiramente colocadas em livros didáticos, eles foram representados com formas físicas musculosas, conforme o estereótipo consagrado por algumas correntes



Fig. 47 - Mural Locatelli, 1951 - 1955 (detalhe)

historiográficas, como para ressaltar, através de aspectos que denotam coragem e determinação, seu caráter desbravador e destemido. No conjunto, chama a atenção o colorido quente e luminoso, o que certamente contribuiu para que os autores que analisam as obras de Locatelli passassem a chamá-lo de *o mago das cores*.

Já, no mural de Sória, localizado na UNISINOS, conforme analisei no início deste capítulo ( figuras números 09 e 10) , a imagem dos bandeirantes aponta para seu papel destrutivo, por ocasião dos ataques em busca de mão-de-obra para o trabalho nas lavouras. Dessa forma, Sória não compartilha de uma visão que durante um certo tempo vigorou, imprimindo uma severa crítica à ação dos mesmos.

No conjunto das obras, é importante destacar as diferentes representações do



índio como participantes da construção da imagem do gaúcho, figura da síntese identitária do Rio Grande do Sul. Isso é encontrado, especialmente, nos murais e painéis que narram a formação histórica do Estado, como no de Clébio Sória e no de Aldo Locatelli. Nesse último, é muito presente a retórica do herói clássico, idealizadora da figura do índio, mostrado como um guerreiro possuidor de características físicas e morais de bravura e coragem na luta pela defesa da sua terra. Foi também a partir desse imaginário que se forjou a figura mítica de Sepé Tiarajú, da qual Edgar Koetz é um dos principais tradutores.

Koetz, com suas xilogravuras conseguiu representar o guarani com as características mais aproximadas do tipo étnico real, chegando mesmo a destacar os traços físicos, especialmente do rosto. Já Faedrich adotou como protótipo um modelo americanizado conforme já apontei. Outros, como Sória e Martins optaram pelo caricatural. O primeiro pelos estilemas expressionistas contidos nas imagens, enquanto o segundo, com um traço bastante caricatural chama atenção.

Geralmente, o índio é representado em sua condição de civilizado pelos padres, enquanto mão-de-obra nos trabalhos realizados nas oficinas, especialmente no campo da produção escultórica, como no caso do mural de Porcella e nas atividades de tecelagem e cestaria nas imagens de diversos artistas. As últimas dão visibilidade à mulher indígena, referenciando o seu trabalho tanto nas reduções, quanto contemporaneamente.

Quanto aos jesuítas, acusados por uns e defendidos por outros, é inegável a importância de seu papel enquanto protagonistas da história. Em grande parte das representações dos artistas, eles aparecem como atores principais, imbuídos de uma *missão*, não só evangelizadora, mas numa posição impositiva e *civilizatória*<sup>317</sup>. Em algumas obras, críticas ao seu papel, aparecem implícitas como nas de Cildo Meirelles e Irineu Garcia.

Outros personagens dessa história, como os portugueses e espanhóis,

---

<sup>317</sup> TORRES p. 46- 70.

aparecem apenas nas gravuras de ilustrações de narrativas literárias e nos murais tanto do Locatelli como nos do Sória. Explicando a questão do não aparecimento de alguns personagens, Michel Vovelle afirma que os *silêncios da iconografia são tão significativos quanto a ênfase posta em certas particularidades ou em certos temas privilegiados*<sup>318</sup>. Sobre essa questão, considero que esses personagens ficaram marcados por uma visão que os qualifica como os *anti-heróis* por terem sido responsabilizados pela morte de um grande número de guaranis, como consequência da Guerra Guaranítica, fator esse considerado uma das causas da desestruturação da experiência missioneira.

### **3.3 As representações dos símbolos religiosos usados pelos jesuítas no trabalho de catequização**

A iconografia cristã é das mais ricas criações humanas. Como símbolos representativos da Igreja Católica, utilizados nas Missões pelos jesuítas, podem ser citados: a cruz de haste dupla, ou Cruz de Lorena; as imagens da Virgem, ou de Nossa Senhora; Cristo; os anjos barrocos; os diversos santos padroeiros, como São Miguel, São Lourenço, São Luiz e São João, entre outros, que serviram de denominação para os aldeamentos.

Sabe-se que as imagens dos santos tinham um caráter pedagógico, assim como, durante a Idade Média, de um modo geral, o tiveram, uma vez que a imensa maioria da população era analfabeta. Também na Idade Moderna, a Igreja utilizou as imagens como uma forma de incentivar o fervor religioso, principalmente após a Contra-Reforma, quando a ameaça de diminuir seu poder, diante das novas religiões surgidas, levou ao desenvolvimento do Barroco e de toda a sua sedutora e envolvente linguagem.

---

<sup>318</sup> VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história. Fantasmagorias e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX*. São Paulo: Ática, 1997. p. 22.

Segundo Francis Haskell, durante o século XVII, as igrejas de diversas ordens religiosas, especialmente as dos jesuítas, foram reconstruídas, ampliadas e decoradas com muita suntuosidade, encarnando o próprio gosto Barroco, que passou a ser adotado como um verdadeiro instrumento de propaganda<sup>319</sup>. A respeito da igreja de Il Gesù, a matriz dos jesuítas em Roma, o viajante inglês Lord Grey Brydges escreveu:

...Lá foram colocadas todas as invenções possíveis para captar os sentimentos do homem e arrebatá-lo o seu entendimento: suntuosos altares, um número infinito de imagens e de ornamentos (...) a música mais bela e estranha do mundo que surpreende nossos ouvidos. De modo que de tudo o que se pode imaginar para exprimir a solenidade e a devoção, é por eles utilizado<sup>320</sup>.

Situação semelhante aconteceu na América, no século seguinte, quando começou a haver comparações entre as igrejas das aldeias missioneiras e das cidades coloniais. Isso gerou problemas para os jesuítas, que passaram a receber acusações pelas riquezas acumuladas nas reduções<sup>321</sup>. De certa forma, as imagens produzidas pelos índios, sob tutela dos padres, também refletiam a ascensão da nova ordem religiosa.

Sobre as imagens esculpidas pelos guaranis nas reduções, Armindo Trevisan afirma que, a partir do conjunto da estatuária que restou e se encontra em museus públicos e em coleções particulares, pode-se perceber que, algumas delas, pelas características apresentadas, são de autoria de padres europeus que vieram para a América do Sul. Pela falta de artífices, eles mesmos as teriam produzido. Nesse grupo temos, ainda de acordo com o autor, Giuseppe Brasanelli, Antônio Sepp e Anselmo de la Matta. Outras são esculturas confeccionadas pelos indígenas segundo modelos europeus e há, ainda, as que são consideradas obras mistas, pelo fato de apresentarem tendência à estilização, como rigidez estática e elementos que remetem ao nativo<sup>322</sup>.

<sup>319</sup> HASKELL, Francis. As ordens religiosas In: *Mecenas e Pintores. Arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: EDUSP, 1997, p.115.

<sup>320</sup> HASKEL, Op. cit, p.116.

<sup>321</sup> MORNER, Magnus. *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el río de La Plata*. Buenos Aires: Paidós, 1968, p. 113-126, apud, NAGEL, 1994, p. 48.

<sup>322</sup> TREVISAN, Armindo. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1978, p. 55-62

Claudete Boff, em sua dissertação de mestrado sobre a produção escultórica junto às reduções, analisa o uso das imagens pelos jesuítas como recursos para a evangelização dos guaranis. Segundo ela, vários foram os instrumentos dos quais se valeram os padres para facilitar a prática da catequese, consistindo em importantes mediações os ensinamentos dados às crianças índias, o teatro, as festas, a música e o uso das imagens de santos como modelos de vida austera e religiosa e o estímulo aos nativos para seguirem o modelo de vida dos santos e a pedirem intercessão na cura de doenças<sup>323</sup>.

Nesse sentido, Trevisan enfatiza o quanto o sistema de imagens jesuíticas foi flexibilizado e adaptado à mentalidade dos índios. Segundo ele, a estes era permitido acrescentar, nas ocasiões festivas, pássaros, peixes e animais do mato na ornamentação dos santos e na preparação das procissões e das festas em geral<sup>324</sup>.

Incentivando a produção e a utilização das imagens pelos próprios indígenas, os jesuítas aproveitaram uma multiplicidade de elementos decorativos do Barroco para representar os santos e seus atributos. Dessa forma, o aproveitamento das expressões barrocas assim decorria:

Na pintura dos tetos estavam as imagens celestiais; nas esculturas, os gestos das imagens comunicando-se com o espectador, numa linguagem simbólica muito bem trabalhada pelo artista. (...) As imagens foram pensadas para utilização nos altares. Se observarmos atentamente sua postura, veremos que elas se relacionam entre si, têm gestos entrosados umas com as outras. Pretendem envolver a mente e os sentidos e, conseqüentemente, favorecer o arrebatamento e persuadir o espírito para as coisas de Deus<sup>325</sup>.

Os artistas contemporâneos, conhecedores e sensibilizados por essa produção escultórica, muitas vezes fazem as chamadas *releituras*, bem como as citações dessas imagens, ratificando o valor de tal patrimônio. É o caso de Alice Brueggeman, Danúbio Gonçalves, Dirce Pippi, Elizethe Borguetti, Léo Dexeimer,

<sup>323</sup> BOFF, Claudete. *A imaginária Guarani: o acervo do Museu das Missões*. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: UNISINOS, 2002, p. 78.

<sup>324</sup> TREVISAN, Armindo. *O rosto de Cristo. A formação do imaginário e da Arte Cristã*. Porto Alegre: AGE, 2003, p. 233

<sup>325</sup> BOFF, Claudete, op. cit., p. 93.

Vera Chaves Barcellos Waldeny Elias, entre outros.

Já em 1947 Alice Brueggemann, que participou da viagem de estudantes do IBA às Missões, produziu uma pintura em que remete à imagem de São Francisco de Borja, localizada na Igreja Matriz da cidade homônima. Não posso me aprofundar na análise dessa obra porque tenho apenas uma reprodução muito rudimentar da mesma.

Um trabalho interessante é o conjunto de gravuras produzidas por Waldeny Elias e Léo Dexeimer. Em 1961, ambos produziram uma série de xilos tendo como tema as esculturas que integram o acervo do Museu de São Miguel. Trata-se de imagens que referenciam, exatamente como são na realidade, essas estátuas. Os dois artistas,



Fig. 48 - Elias



Fig. 49 - Elias



Fig. 50 - Dexeimer



Fig. 51 - Dexeimer

embora utilizem a mesma técnica, adotaram, entretanto, pequenas variações. Enquanto Dexeimer optou por desbastar a madeira com traços predominantemente verticais, deixando suas figuras predominantemente pretas, Elias desbastou quase todo o suporte da madeira, destacando os contornos escuros e as grandes áreas de branco.

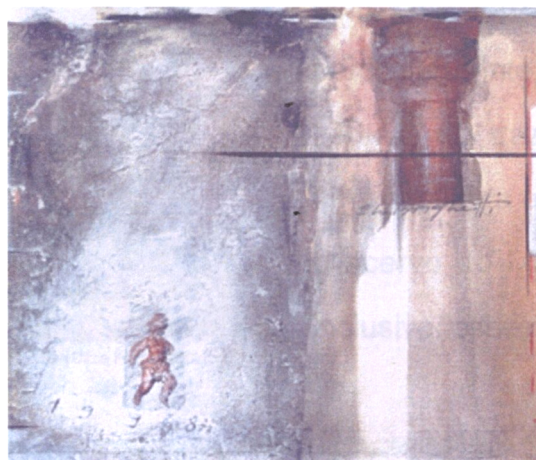


Fig. 52 - Elizethe Borghetti, 1998

Outra artista que produziu baseada nas esculturas missioneiras, conforme já foi comentado, é Elizethe Borghetti. Na tela em acrílico que reproduzimos aqui, o trabalho da pintora destaca tons e texturas que lembram a pátina do tempo. A linha diagonal invisível, que o olho percorre indo da imagem da escultura

até o fragmento da coluna, no alto e à direita, sugere uma linha horizontal que intercepta a imagem como que para unir os elementos, estabelecendo uma ligação e contribuindo para o equilíbrio da composição.

Analisando o conjunto de suas obras, pode-se perceber o uso sistemático de reproduções de imagens esculpidas pelos índios guaranis, que integram o acervo do Museu de São Miguel das Missões. Sobre a poética atual de Elizethe, Paulo Amaral comenta:

É possível que sua pesquisa atual venha a cumprir o dever, há muito tempo adiado por nossa impaciência ou por nosso temor ao desafio de mergulharmos nas brumas das reduções jesuíticas para delas extrairmos novos mistérios. Corremos sempre o risco de nada descobrir. É também viável que a partir desse trabalho tão rico e intenso possa o artista reunificar, recompor e relacionar entre si imagens mutiladas pela insensatez da ira iconoclasta. Arremeter-se à essa empresa é como jogar-se de cabeça ao fundo de um poço escuro em que apenas acreditamos existir água e implica fazê-lo com medo e coragem, com raiva e paixão, com sonho e desesperança e com todos os sentimentos aparentemente contraditórios de uma alma inquieta e instigadora<sup>326</sup>.

Dirce Pippi opera sistema semelhante em sua produção mais atual, partindo



Fig. 53 - Dirce Pippi, 2000

de referências a esculturas missioneiras. Suas telas trazem, de forma velada e sutil, detalhes de imagens e expressões faciais e corporais. Assim como Elizethe, Dirce utiliza o branco como para incitar uma bruma, algo que está submerso, ou mesmo que emerge. Em meio a essas áreas claras, surgem as feições que tanto caracterizam a estatuária missioneira. Chama a atenção, particularmente, a tela Ego Sum. De formato acentuadamente vertical, ela traz, na parte superior, um desenho que remete a uma escultura em madeira, de claro viés maneirista, que integra o acervo do Museu de São Miguel. A obra missioneira traz, inclusive, esse nome entalhado: Ego Sum!, que significa Eu sou.

<sup>326</sup> AMARAL, Paulo. Texto do convite para exposição Cartografia Missioneira. Porto Alegre, 1998.



Na tela de Dirce, a artista optou por concentrar as cores nos tons de branco-gelo e nos de marrom. Entretanto, há duas manchas vermelhas e muito incisivas que prendem o olhar do espectador, exatamente no centro do espaço. Ambas parecem não ter qualquer significado especial, a não ser o estético. Algo interessante, porém, são os escritos feitos nas superfícies, aludindo à divina providência, à fidelidade e à religião. Esse mesmo tratamento Dirce aplicou a outros trabalhos da série, destacando as figuras de São Miguel Arcanjo e de pequenas cabeças de anjos.

Vários outros artistas renomados também se deixaram seduzir pela temática das Missões. É o caso de Danúbio Gonçalves que, entusiasmado e motivado pela exposição Missões – que aconteceu no Margs Ado Malagoli em março de 2000, a partir do acervo do Museu de São Miguel –, também se deteve sobre a estatuária guarani-jesuítica. A partir da observação das imagens, ele produziu uma série de desenhos em crayon, lápis pastel e aquarela. Como desenhos de observação, trazem riscos rápidos e precisos, demonstrando a agilidade e a destreza do grande mestre da xilogravura. O resultado desse trabalho pôde ser conferido na mostra individual Imagem Guarani, junto à Galeria de Arte Mosaico, entre abril e maio do mesmo ano.



Fig. 54 - Danúbio Gonçalves, 2000.

Vera Chaves Barcellos é outra artista que trabalhou referenciando as esculturas



Fig. 55 - Vera Chaves Barcellos, 1987.

missioneiras. Em busca da cabeça, em busca do coração, produzido especialmente para o projeto Missões 300 Anos, partiu da imagem de uma graça. Vera fotografou essa imagem e a reproduziu pelo menos 14 vezes, sempre com o mesmo enquadramento, da cintura para baixo. A parte superior do corpo, o tronco, foi, por sua vez, também separado em dois: o

tronco em si e a cabeça. Assim, tomando um painel, Vera montou, lado a lado, com pequenos intervalos de espaço, as fotografias da parte inferior do corpo, pintando-as com múltiplas cores. Abaixo desse painel, em uma caixa com carvão mineral, depositou também 14 outros pedaços, alternando detalhes e fragmentos da região da cabeça da santa, como também do peito, onde estaria o coração. A própria artista comenta a motivação desse trabalho, indicando a influência do mesmo em sua poética.

Pareceu-me sugestiva a escultura que representava uma graça, com seu panejamento barroco, num movimento de dança. (...) Mas apesar da continuidade com a questão da cópia de estilos, do qual a iconografia missioneira é um exemplo, pesou também o valor emocional da história das Missões, e a metáfora da cultura imposta à força pela conquista, e a reflexão sobre a conseqüente busca da identidade da arte brasileira. (...) Foi este um trabalho inaugural, não só de toda uma série das instalações de maior porte que viriam a seguir, mas também do abandono da atitude irônica e da recuperação da poésis no meu trabalho. A fotografia, manipulada ou não, serve desde aí como um ponto de partida ao qual são acrescentados novos elementos ou objetos que complementam uma idéia<sup>327</sup>.

Acerca dessa obra, Frederico Moraes, curador da exposição, comenta no texto do catálogo:

Há em Vera um fio condutor que diz respeito à bipolaridade de sua postura que é afinal, a bipolaridade humana: de um lado o racional, que se traduz num trabalho conceitual, de outro o tratamento simbólico dado às questões mais orgânicas. Um e outro colocam ciclos bem definidos na trajetória da artista em que ora o aspecto racional ora o orgânico/simbólico preponderam. De uma ou outra forma, através de uma ou outra técnica, vem criando uma obra que leva o espectador a indagar-se sobre o sentido da própria arte, enquanto espaço de crítica da cultura. Através desse questionar-se, ela sensibiliza o espectador, tornando-o partícipe da obra<sup>328</sup>.

De fato, sabe-se que as novas tecnologias modificaram a relação do espectador com a obra: agora ele é muitas vezes convidado a fazer parte da mesma, interagindo e propondo-lhe novos caminhos. É a obra aberta, no dizer de Umberto Eco.

<sup>327</sup> Depoimento apresentado em conferência no Santander Cultural, em Porto Alegre, em 5/08/2003.

<sup>328</sup> MORAIS, Frederico. op. cit, p.07.



Outra referência freqüente na produção moderna e contemporânea de artistas rio-grandenses é a Cruz Missioneira, ou Cruz de Lorena. Segundo o padre Arthur Rabuske, essa cruz esteve presente na vida diária das reduções, o que pode ser comprovado por documentos da época, que narram a presença da mesma nos quatro cantos da praça. Havia, ainda, a indicação de que um índio sempre carregava uma miniatura da mesma, acompanhando o padre quando este visitava enfermos ou ia administrar algum sacramento.

Ainda conforme Rabuske, uma das referências iconográficas do período reducional, na qual aparece a cruz de haste dupla, é uma gravura de cobre que representa uma planta da redução de São João Batista, cujo original se encontra no Arquivo de Simancas, na Espanha<sup>329</sup>. Essa cruz, conhecida como Cruz de Lorena ou Cruz de Caravaca<sup>330</sup>, tornou-se o símbolo de toda uma região do Rio Grande do Sul, precisamente da chamada Região Missioneira. Assim a vemos reproduzida, de forma grandiosa, em vários cruzamentos e em trevos de acesso às cidades missioneiras, como junto à BR 285, na entrada de Entre Ijuís, cidade que foi distrito de Santo Ângelo<sup>331</sup>.

Em várias práticas simbólicas e também em pinturas, esculturas e instalações, a Cruz de Lorena também se faz presente. É o caso da tela Cruz de São Miguel, de 1995, assinada por Alice Brueggmann. A pintura apresenta, em primeiro plano, a cruz de duas hastes, como uma imposição da fé sobre o lugar. O colorido trabalhado de forma lírica ressalta os azuis-esverdeados e os verdes-azulados, pintados de maneira peculiar, em suaves e doces pinceladas, originando uma imagem que sugere tranquilidade e nostalgia.

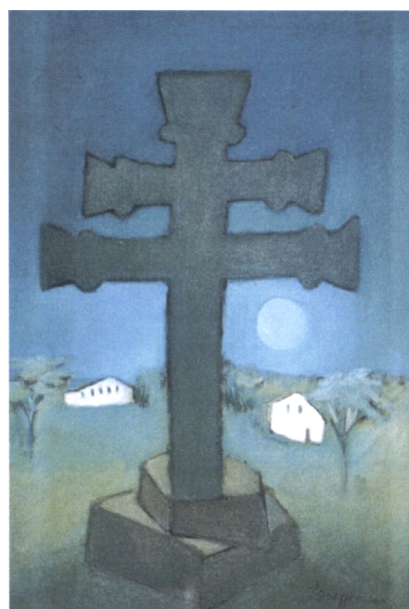


Fig. 56 - Alice Brueggmann, 1995.

<sup>329</sup> RABUSKE, Pe Arthur, S. J. A cruz Missioneira. In: *Cadernos FUNDAMES* (ano 1, nº 2). Santo Ângelo: Gráfica Santo Ângelo, 1984, p. 7.

<sup>330</sup> Caravaca é uma cidade da Província de Murcia, na Espanha.

<sup>331</sup> RABUSKE, op. cit. p. 4.

Permanece na construção da paisagem uma das características típicas de muitas de suas obras, que são as singelas e brancas casinhas, compondo uma imagem que evoca, ao mesmo tempo, isolamento e aconchego. A associação da cor e temática de fundo (meninas), desta vez substituída pela cruz, é suficiente para que, ao olhar, o apreciador identifique a autoria.

Daniel Senise, participando do projeto Missões 300 Anos, a Visão do Artista, também trabalhou com uma referência à cruz, porém não se trata especificamente da Cruz de Lorena, e sim de uma estilização da cruz que, na verdade, mais parece um “X”, ou



Fig. 57 - Daniel Senise, 1987.

mesmo uma espada. Esse elemento está no espaço central da obra, dividindo a mesma em quatro seções. Na primeira, na parte central, o tom avermelhado do fundo pode ser interpretado como uma referência ao sangue derramado nas Missões. As linhas de perspectiva do fundo escuro, com escritos, dão idéia de algo longe no tempo e, igualmente, de construções que podem remeter ao espaço da redução. Na parte inferior, as letras M. M. podem ser vistas como uma referência ao título da pintura Missões, Missões.

Irineu Garcia, artista nascido em São Luiz Gonzaga, vem trabalhando, há pelo menos 20 anos, a questão da identidade. Em diversos de seus trabalhos, utiliza pêlos, couros e a própria terra da região missioneira. Em 1999, apresentou uma grande mostra junto ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Essa exposição era composta por três módulos: o primeiro, Passagens, remetia à questão da transitoriedade urbana, em que o artista utilizava pedras recolhidas na cidade, organizando-as simetricamente e sugerindo uma nova paisagem. O segundo, Paisagens interiores de rebeldia, trazia um vasto desenho de cascalho branco, do qual surgiam pedras



esculpidas, no interior das quais Irineu colocou terra, água e pequenas plantas, remetendo a uma preocupação ecológica, muito presente para o artista. O módulo que nos interessa, entretanto, é o terceiro, intitulado *Missões*.

Trata-se de uma instalação composta por um conjunto de chapas metálicas dispostas ordenadamente nas paredes, das quais se destacam cruzes vazadas em diferentes posições. No chão, sobre uma superfície de terra vermelha, da terra típica das cidades missioneiras, havia outras cruzes, dessa vez as cruzes que, de certa forma, tinham se desprendido da chapa fixada logo na parede. Essas cruzes apareciam envolvidas em tiras de couro de bovinos, de diversas origens e cores, e havia também as que traziam junto a si pequenas imagens em madeira, produzidas artesanalmente pelos guaranis, lembrando a presença dos mesmos na região, tanto no passado como no presente.



Fig. 58 - Missões, instalação Irineu Garcia, 1999



Fig. 59 - Missões (detalhe da instalação)



Fig. 60 - Missões (detalhe da instalação)

O trabalho ainda era acompanhado por um vídeo com imagens da região missioneira. Sobre isso, Maria Amélia Bulhões escreve no catálogo da exposição:

São signos de uma história local que perpassa a humanidade animal de todos os lugares. Vídeos com cenas tomadas ao longo do trabalho de pesquisa são apresentados junto a cada espaço. De forma livre e descontínua, eles oferecem ao espectador uma experiência de entrada no olhar do artista. Frases escritas nas paredes, trazem um pouco mais do seu pensamento<sup>332</sup>.

Em seu conjunto, a instalação contava com poucos elementos formais, porém bastante simbólicos e conceituais em sua poética e também em sua poiética, uma vez que os elementos com os quais Irineu envolveu as cruzes de metal, por exemplo, foram coletados junto à região missioneira, pelo próprio artista, quando de seus trajetos e caminhadas que embrenha em cada novo lugar a que chega. Na sua percepção, o espaço das Missões é destacado pela memória do território, pelas cores locais e pelos elementos que esse espaço sugere: terra, vestígios de animais, dos guaranis e cruzes.

Assim como os elementos iconográficos e simbólicos da experiência jesuítica junto aos guaranis são bastante presentes na poética de vários artistas, o mesmo se dá em relação às lendas. Os mitos em torno da história das Missões estão entre os mais recorrentes nas obras dos artistas rio-grandenses que trabalham essa temática.

### 3.4 As representações das lendas *missioneiras*

O folclore do Rio Grande do Sul é muito rico, composto por um conjunto de contos, lendas, danças e canções que falam de seu povo, hábitos, costumes e tradições, expressões do imaginário e da identidade do gaúcho, constituindo uma fonte de temáticas para a literatura desenvolvida no Estado. Entre os autores que representam a literatura regionalista como expressão de um estilo de vida, Simões Lopes Neto é considerado emblemático, enquanto que, entre os estudiosos do folclore, destacam-

<sup>332</sup> BULHÕES, Maria Amélia. *Irineu Garcia. Texto para catálogo de exposição*. Porto Alegre: MARGS, 1999, p.16.

se Barbosa Lessa, Paixão Cortes e Dante de Laytano<sup>333</sup>, que se dedicam ao estudo de questões ligadas à cultura regionalista, tradicionalista, ao fenômeno da tradição em sua amplitude, riqueza e diversidade<sup>334</sup>.

Do repertório das lendas, merece destaque especial as que envolvem a história das Missões, pesquisadas e coletadas por diversos folcloristas e escritores, especialmente por Simões Lopes Neto que as popularizou por meio de várias publicações. Entre as mais conhecidas, podem ser citadas a do Lunar de Sepé, a lenda da M'Boitatá ou cobra grande, a da Salamanca do Jarau, a da Mãe do Ouro, a casa de M'Bororé, o Angüera, Mãe Mulita, entre outras. Segundo Ceres Brum, essas lendas (...) retratam a própria transição do mundo guarani para o mundo colonial missioneiro, constituindo-se na forma típica de perpetuação da memória, nas sociedades orais.

Na impossibilidade de analisar, neste texto, todas as ilustrações ou representações artísticas que compõem o lendário missioneiro, escolhi algumas das mais conhecidas. Entre essas, a lenda do lunar de Sepé, a da M'Boiguaçu, ou Cobra Grande, a da Teiniaguá, a do Angüera e a da Casa de M'Bororé.

As descrições a respeito de Sepé dão-lhe destaque como um índio marcante, visto como chefe militar e guerrilheiro, líder na guerra e sábio na paz. Obstinação, coragem e bravura são as qualidades ressaltadas no herói, gerando uma mistura de fatos sobre sua vida que, entrelaçados com as lendas, transformaram-no num ser mítico. Após sua morte, Sepé teria passado a orientar seus homens na luta por meio de uma lança de fogo e, sobretudo, por meio do lunar que trazia na testa, brilhando até mesmo durante o dia.

Do ponto de vista da produção historiográfica, sabe-se que a figura de Sepé

---

<sup>333</sup> LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Rodeio dos Ventos – uma síntese fantástica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. PAIXÃO CORTES, João Carlos. *O gaúcho: danças, trajes, artesanato*. Porto Alegre: Editora Garatuja, s/d. LAYTANO, Dante de. *Folclore do Rio Grande do Sul- Costumes e tradições gaúchas*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Martins Livreiro, 1984.

<sup>334</sup> MAROBIN, Luiz. *Painéis da Literatura Gaúcha*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 1995, p. 45- 46.

Tiaraju, embora tenha deixado seus registros, não aparece com a mesma importância como na literatura. Sepé foi, de fato, alferes em São Miguel, mas como não houve uma união das tropas guaraníticas na luta contra os europeus, ele não teve a proporção histórica que as lendas e o mito lhe atribuíram.

Para a análise das representações sobre esse personagem, selecionei as seguintes obras: uma das xilogravuras de Edgar Koetz de 1945, feita para ilustrar a obra literária *Tiarajú – O santo e herói das tabas*, de Manoelito de Ornellas; duas ilustrações em guache e nanquim de cor, de Nelson Boeira Faedrich, produzidas para o livro *Lendas do Sul*, de Simões Lopes Neto; a pintura à óleo de Clarissa Fabrício intitulada *Ruínas e lenda*; e a pintura em acrílico de Dirce Pippi.

Na xilogravura de Koetz, há uma estreita relação das imagens de Sepé Tiaraju, o herói guerreiro, com a da igreja de São Miguel das Missões. Sepé aparece voando em seu cavalo sobre uma representação da catedral. Trata-se da imagem que encerra o livro de Manoelito, referenciando, justamente, o mítico Sepé que, depois de morto, continua a guiar seus companheiros. O índio, aqui, é representado nu, forte e musculoso, sobre o seu cavalo. Portando a lança, Sepé traz na cabeça o lunar que se confunde com a própria lua, que parece se fundir com o sol, num estranho fenômeno, semelhante a um eclipse. O tratamento de Koetz, entre os claros e escuros da gravura, faz com que a luz emane, justamente, da cabeça do herói, concentrando a tensão no personagem. O artista ainda trabalhou esses efeitos para indicar a dinâmica e o movimento da composição.



Fig. 61 - Edgar Koetz, 1945

Assim como Edgar Koetz, Nelson Boeira Faedrich integrou a equipe de





Fig. 62 - Nelson Boeira Faedrich, 1974

ilustradores da Secção de Desenho da Editora Globo. Foi essa casa editorial que relançou, em 1974, em comemoração aos 10 anos de APLUB, a Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil, *Lendas do Sul*. O livro, reunindo as lendas transcritas por Simões Lopes Neto, traz 35 imagens assinadas por Faedrich, algumas coloridas em guache e nanquim de cor e outras na sofisticada técnica do scratchboard. Esse processo, hoje praticamente alijado das técnicas de ilustração, partia de uma base em papel preparada com uma fina camada de gesso e coberta, pelo

desenhista, com nanquim. Com um estilete, o artista, depois de traçar o desenho a lápis sobre o nanquim seco, raspava a camada de nanquim de acordo com o que queria salientar, fosse a figura ou o fundo, deixando aparecer o branco do gesso. A figura resultava num belo efeito produzido pela quantidade de pontos mais ou menos raspados pelo desenhista.

É uma imagem em scratchboard que tomo para análise. Nessa, Faedrich salientou unicamente a figura de Sepé, trabalhando preponderantemente o negro e deixando as linhas e elementos brancos do gesso para o contorno do personagem. Sepé, aqui, é representado com um corte que vai até o quadril. Ele aparece portando arco e flecha em posição de combate. Suas enormes mãos enfatizam a agressividade, também expressa nas feições faciais. Por outro lado, o corpo atlético e a presença de penas no saiote, bem como junto à testa, indicam a idealização do índio, ligado à imagem dos silvícolas norte-americanos, divulgada sobretudo por meio do cinema.

Outra versão da lenda de Sepé Tiaraju está na tela de Clarissa Fabrício. Nela,

a imagem do índio morto aparece em primeiro plano, sobrepondo-se à da catedral e mesclando-se a ela. No lado esquerdo, a referência à árvore que, de fato, existiu nas proximidades da igreja. O interessante desse trabalho é a interpretação mais livre e despojada de Clarissa. Ao representar Sepé deitado – provavelmente morto –, com a cabeça ampliada e praticamente englobando a catedral, a artista parece referenciar a íntima ligação do índio com a terra. Tanto que os cabelos do personagem como que se embrenham na mesma, tal



Fig. 63 - Clarissa Fabricio, 1983

como raízes, remetendo ao território pelo qual Sepé tanto lutou, e sobre o qual teria dito: *Esta terra tem dono, nós a recebemos de Deus e de São Miguel* – frase que ainda hoje ecoa tanto na voz dos sem-terra como na dos grandes latifundiários, na defesa dos seus interesses.

Clarissa preferiu, ainda, omitir o cavalo com o qual o índio teria se elevado aos céus, bem como as armas da luta e o semblante feroz com o qual geralmente é representado. Optou, curiosamente, por uma representação serena, destacando os traços étnicos do povo guarani.

Dirce Pippi, em pintura em acrílico, apresenta traços bem mais esquemáticos, porém mantendo os elementos com os quais Sepé geralmente é representado: a lança e a igreja de São Miguel. Trata-se de uma obra eminentemente gráfica, atenta ao desenho e não propriamente a pesquisas pictóricas. Dirce enfatiza o perfil de Sepé, chamando a atenção para seus braços, que sugerem grande força



Fig. 64 - Dirce Pippi, 1995



muscular: com um deles empunha a lança, enquanto que o outro, erguido, remete a um brado de guerra ou à própria frase emblemática que lhe é atribuída. Há ainda uma tarja, no lado direito da tela, que traz quatro figuras de anjos barrocos e estabelece um elo de ligação do índio com a cultura desenvolvida nas Missões, podendo servir de referencial para a identificação do índio, relacionando-o ao espaço e ao tempo no qual viveu.

Além da figura de Sepé, outras lendas são comumente representadas pelos artistas. A do Angüera, feita por Koetz, por exemplo, é uma narrativa da história do guarani forçado e valente, mas que era triste enquanto pagão. Depois de batizado, passou a se chamar Generoso, o que o transformou num homem risonho e encantador, muito brincalhão que, depois de morto, passou a se divertir estalando os forros dos tetos e os barrotes do soalho das casas da região, assoviando nas juntas das portas e janelas. Ceres Brum afirma que esta lenda



Fig. 65 - Angüera, Edgar Koetz, 1960

(...) expressa o imaginário missioneiro, explicando a integração colonial efetuada através da conversão do indígena guarani. No imaginário missioneiro, expresso na lenda, percebo a mescla dos pensamentos mítico-mágico-religioso dos guaranis e do racional-cristão-ocidental dos jesuítas hispânicos, em virtude de a narrativa apresentar, simultaneamente, elementos guaranis e jesuíticos-hispânicos<sup>335</sup>.

Nelson Boeira Faedrich, também para Lendas do Sul, criou uma curiosa imagem desse índio. Na técnica do scratchboard, Faedrich representa o índio dentro de uma casa, tal como um quase gigante. Como um fantasma, aparece transparente e, como o brincalhão que irá se tornar depois de morto, toca um violão preso à parede. Abaixo

<sup>335</sup> BRUM, Ceres Karam. *Lendário Missioneiro: Pedagogia Jesuítica para a integração colonial nos Sete Povos das Missões*. Dissertação de Mestrado. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria, 1988, p. 87.

da imagem, a inscrição, retirada do texto: *...e se achava dependurada uma viola, fazia sonar o encordoamento...* É importante salientar que as imagens de Faedrich, assim como as de Koetz, foram produzidas para ilustrar narrativas literárias. Sendo assim, são representações geralmente calcadas em trechos de tensão ou grande expectativa do texto. E embora os artistas criem imagens muitas vezes surpreendentes, como é o caso das assinadas por Faedrich, essas sempre atendem a uma imagem projetada pela literatura.

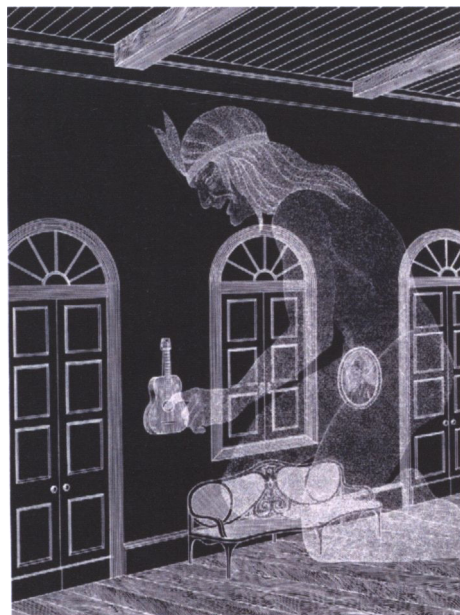


Fig. 66 - Angüerea, Faedrich, 1974

Sobre a lenda da M'Boiguaçu de São Miguel, ou Cobra Grande, existem várias versões. A mais conhecida narra que, após a Guerra Guaranítica e a desestruturação dos povoados, restaram, na redução de São Miguel, apenas mulheres e crianças, que haviam se refugiado nas ruínas da igreja. Com o tempo, o mato cresceu, subindo pelas paredes da igreja. Uma enorme cobra teria, então, se alojado na torre e, enroscando-se nas cordas do sino, badalava-o sem parar. Não agüentando tanto barulho, uma índia teria entregue seu filho para a cobra que, de tanto comer a carne tenra das crianças, engordou até explodir, deixando a sua graxa preta na escadaria da torre.

As origens dessa lenda provavelmente estão ligadas aos primeiros trabalhos de restauração, feitos nas primeiras décadas do século XX. Na ocasião, foi aplicada nas torres uma substância que lembra piche. Esse material manteria as pedras da torre juntas, evitando o desmoronamento das mesmas. A crendice popular, porém, em breve atribuiu as manchas ao mito da cobra grande, e esse persiste ainda hoje.

Dirce Pippi produziu pelo menos uma obra ancorada nesse mito. Em acrílico sobre tela de 1995, a artista apresenta uma composição calcada em três núcleos: uma



grande índia à direita, segurando uma criança no colo; várias índias ao centro, em



Fig. 67 - M'Boiguaçu, Dirce Pippi, 1995

posição de lamentação e dor, sendo que uma oferece um menino; e a imensa cobra no lado esquerdo, enroscada na torre e pronta para saciar sua fome. O sino é representado como se estivesse em movimento e, no chão, ainda surgem imagens que remetem a ossos humanos. Trata-se de uma narrativa visual tal como a lenda preconiza. No alto da tela, à direita, Dirce ainda representou um pequeno grupo de índios lutando, em referência à guerra guaranítica.

Diferentemente de outras obras da artista que foram analisadas até o momento, essa prima pelo uso de cores quentes e de grande contraste. Não se tem, aqui, a suavidade que marca as pinturas mais recentes de Dirce, como as que têm como mote as esculturas do acervo do Museu das Missões. Pelo contrário, em M'Boiguaçu de São Miguel, a pintora procurou um claro impacto visual, alcançado pelo uso das cores e também pelas formas vigorosas, a começar pela própria cobra, gigantesca e com vários detalhes ao longo de seu corpo. Os detalhes também marcam as vestimentas das índias, bem como o emblema jesuíta no sino e a própria textura das pedras do templo.

Existem outras versões da lenda da M'Boiguaçu. Uma delas confunde-se com a lenda da M'Boitatá. Essa lenda diz que, num tempo muito antigo, após muita chuva e uma grande inundação, houve uma noite tão comprida que parecia que nunca mais haveria a luz do dia. Quando a água baixou, a M'Boiguaçu saiu de sua toca e começou a comer os bichos que haviam se refugiado nas partes mais altas. Entretanto, ela comia apenas os olhos. E, de tanto com  -los, transformou-se num clar  o sem chamas, num fogar  u azulado, de luz amarela, triste e fria, saída dos olhos que fora guardada

neles, quando ainda estavam vivos. Foi por isso que, quando os homens viram a M'Boiguaçu, com o corpo cheio de olhos que brilhavam, não a reconheceram e julgaram que era outra, chamando-a então de M'Boitatá, a cobra de fogo. Todavia, passado algum tempo e tendo se alimentado apenas de olhos, a cobra morreu de pura fraqueza, uma vez que a luz comida não a sustentava. Foi então que a luz que estava presa em seu corpo se soltou e o sol apareceu de novo, trazendo o dia. Segundo a lenda, ainda hoje a M'Boitatá fica entocada no inverno. No verão, porém, depois da quentura dos mormaços, corre pelos campos, lomba acima e coxilha abaixo. Despencando pela estrada, arrebenta-se e se apaga e, quando menos se espera, aparece outra vez do mesmo jeito<sup>336</sup>.



Fig. 68 - M'Boiguaçu, Faedrich, 1974

Para as *Lendas do Sul*, Nelson Boeira Faedrich criou uma imagem que ilustra exatamente essa idéia da cobra que ilumina a noite, deixando um rastro pelos campos do Rio Grande. A imagem de Faedrich apresenta grande movimento, o que caracteriza, inclusive, a sua poética. Trabalhando nas técnicas do guache e nanquim de cor, o artista faz surgir, de uma colina muito distante, o rabo da cobra. No centro da página, ela se empina, como se estivesse pronta para dar o bote: mandíbula aberta, língua peçonhenta e tendo fogo saindo pelas ventas. Atrás e sobre a cobra, uma alegoria da noite apresenta uma mulher cujos

cabelos constituem o breu da escuridão, enquanto que seu corpo constitui uma espécie de túnica de estrelas luminosas. Toda a composição é trabalhada nas cores do negro quase azulado, cor de betume, e amarelo fosforescente. Quando se encontram, essas duas cores criam um verde esmaecido, que marca a linha do horizonte e a caveira de

<sup>336</sup> NETO, Simões Lopes. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo/Aplub, 1974, p. 3-14.



um boi, notadamente sem olhos, localizada no canto direito inferior.

Além dessas versões da lenda, existem diversas outras, que não serão abordadas na presente pesquisa, uma vez que não é possível esgotá-las. Entretanto, é importante ressaltar a riqueza desse repertório das crendices populares rio-grandenses, que tanto tem alimentado o imaginário dos artistas.

Outras lendas importantes são as que se referem ao mito dos tesouros escondidos. A lenda da corrente, por exemplo, conta que, durante quase 200 anos, existiu uma enorme corrente de ferro, amarrada a uma árvore na margem direita do rio Ijuí, a 5 Km da cidade de Santo Ângelo. Segundo a crença, os jesuítas é que teriam colocado a corrente ali, indicando o local em que estaria escondido um fabuloso tesouro numa caixa de ferro. Essa, jogada ao rio, nunca teria sido encontrada<sup>337</sup>.

Lenda semelhante é a da Casa de M'Bororé, sem portas nem janelas. Dentro dela, haveria um rico tesouro guardado por um guarani morto há muito tempo. Conforme análise de Ceres Brum, a inacessibilidade do índio aos tesouros demonstraria a permanência do mesmo entre dois mundos antagônicos, relacionados à experiência missioneira, numa situação em que ele representaria o elo entre essas duas esferas<sup>338</sup>.

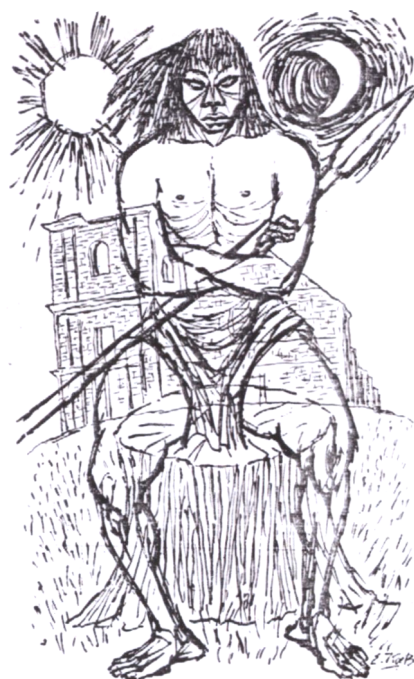


Fig. 69 - Casa de M'Bororé, Koetz, 1960

Edgar Koetz, para o livro *Estórias e Lendas do Rio Grande do Sul*, de Barbosa Lessa<sup>339</sup>, produziu uma série de ilustrações que abordam vários mitos do folclore gaúcho.

<sup>337</sup> VERRI, Liane Maria Nagel. (org.) *Vamos conhecer Santo Ângelo - nosso município*. 2<sup>o</sup> edição. Santo Ângelo: FURI, 1990, p.93.

<sup>338</sup> BRUM, op. cit., p. 98-119.

<sup>339</sup> LESSA, Barbosa. *Estórias e Lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Literart, 1960.

Uma delas referencia a Casa de M'Bororé e mostra, em primeiro plano, a figura de um índio, sentado sobre um toco de árvore, em frente à ruína da catedral de São Miguel. Esse índio, como se fosse transparente, deixa ver através do seu corpo a fachada da referida igreja. No lado direito de sua cabeça, a figura da lua e, no esquerdo, a do sol, representam o passar do tempo, como se o índio permanecesse vigilante por dias e noites. O desenho de Koetz, em nanquim, é bastante esquemático e simplificado, salientando os traços étnicos do rosto e a própria postura do índio, que ressaltam a coragem e o empenho do mesmo no seu trabalho de guardião das riquezas.

O interessante é que Koetz não se ateve à reprodução fiel da lenda, mas procurou trabalhar com elementos simbólicos. Assim, a casa é representada pelo tronco cortado de árvore, sobre o qual o índio está sentado, enquanto que a bravura transparece na lança, cruzada sobre o peito do guarani. O olhar do guerreiro, por outro lado, aparece vazado, como se estivesse olhando impávido para os que se aproximam, sem qualquer espécie de temor.

Já a representação de Faedrich, igualmente para Lendas do Sul, mostra uma visão mais ligada à narrativa popular. Em scratchboard, o desenho do artista apresenta, em primeiro plano, a figura ativa do índio. Assim como em Locatelli, a imagem do

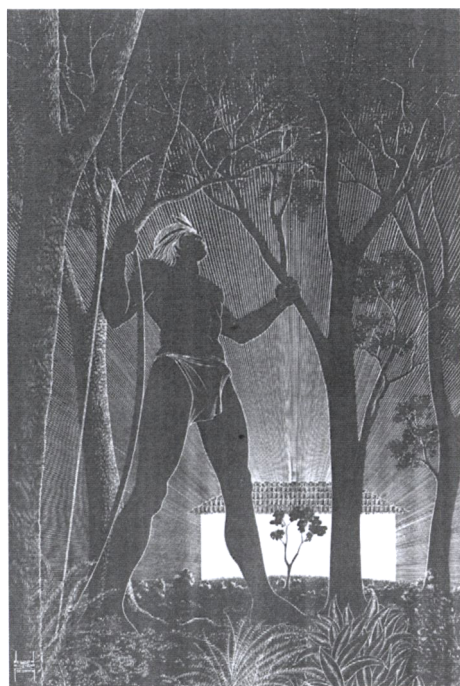


Fig. 70 - Casa de M'Bororé, Faedrich, 1974

guarani é idealizada, mostrando um homem alto – enquanto que os guaranis, como já referenciei, tinham a estatura que ia de baixa a mediana – e paramentado com a pena que tradicionalmente aparecia nas histórias em quadrinhos e nos filmes norte-americanos com temática do Velho Oeste. Ao fundo, a casa sem portas nem janelas, apenas com telhado, emana de si uma luz intensa, provinda dos tesouros escondidos pelos padres. Essa luminosidade se expande como centenas de raios, refletindo, inclusive, na vegetação em torno.

O ilustrador Antônio Vieira Paim, conhecido popularmente como Paim, produziu imagem similar para ilustrar o livro *Alma Cabocla*, da década de 20, que Faedrich pode ter apreciado e, também, tomado como modelo. Em nanquim, seu desenho apresenta um foco luminoso do qual se propaga uma intensa claridade, tal como raios. As árvores próximas são concebidas, justamente, a partir do perfil desenhado por essa luz.

Se Faedrich tomou como modelo esse desenho de Paim, provavelmente nunca saberemos. Todavia, esse artista também traz fortes referências, em seu trabalho, ao artista inglês Aubrey Beardsley (1872-1898), que ilustrou, entre outros, *Salomé*, de Oscar Wilde; *as Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos; e *Ali Babá e os 40 Ladrões*. Sobretudo em nanquim, o desenho art-nouveau de Beardsley certamente serviu de modelo para várias criações de Faedrich, que não negava o apreço que sentia pelo inglês, morto prematuramente aos 25 anos de idade<sup>340</sup>.

Analisando o conjunto das obras, pode-se perceber que cada artista buscou, na memória das Missões, algo que o tenha tocado mais fortemente: o espaço com suas edificações desgastadas pelo tempo; os personagens dessa história de lutas e transformações culturais; os símbolos e a iconografia que marcaram o espaço missioneiro; as lendas e mitos em torno dessa experiência. Dos signos utilizados pelos artistas, há, portanto, a predominância de alguns: no tema do espaço, as ruínas, representadas pela fachada de São Miguel; quando a temática é os personagens, geralmente temos a personificação do guarani na figura heróica e lendária de Sepé Tiaraju e, no caso dos jesuítas, esses aparecem enquanto evangelizadores, educadores e também mártires, que entregaram suas vidas ao trabalho missioneiro.

Há, evidentemente, diversas outras imagens de artistas e artesãos que remetem à história e ao imaginário das Missões. Como salientei no primeiro capítulo, as Missões constituem uma importantíssima referência cultural para o povo rio-grandense. Assim,

---

<sup>340</sup> RAMOS, Paula. op. cit. p. 219.



não é de se estranhar que encontremos nas mais singelas imagens, como em folhetos diversos e em materiais publicitários, por exemplo, a presença de elementos relacionados às Missões. Isso certamente se deve à fácil identificação do público com a carga de memória e idealização em torno desses fatos históricos.

No campo das Artes Visuais, é de longa data a presença de imagens que tratam dessa mesma experiência. Nas primeiras décadas do século XX, já encontramos ilustrações relacionadas sobretudo às lendas. Entretanto, é a partir do final da década de 40 que temos uma produção mais constante, que se acentua nas duas últimas décadas do século XX, devido às campanhas de valorização da memória e do patrimônio cultural e, também, mercadologicamente, por causa da nova mentalidade em torno do turismo cultural.

Tomando o conjunto de imagens analisadas nesse estudo, percebi que a quase totalidade dos artistas, quando se apropriam dessa herança missioneira, trabalham com produções figurativas, que remetem a narrativas tanto relacionadas à história, quanto aos personagens, ou quanto às lendas. É o caso de Clébio Sória, Aldo Locatelli, Paulo Porcella, entre outros, em cujas pinturas temos uma leitura acessível à grande maioria das pessoas. Sendo murais públicos, esses trabalhos requerem uma comunicação direta e inequívoca, ao mesmo tempo em que propagam um evidente viés não apenas pedagógico, como também ideológico.

Há artistas que reproduzem certos elementos da experiência guarani-jesuítica, com tratamento realista e quase documental, como é o caso de Plínio Benhardt, Hilda Mattos e Clarissa Fabrício.

Também utilizando como referencial o espaço e o ambiente, porém de modo mais simbólico e sintético, de forma não explícita, há Waldeny Elias e Lívio Abramo, cujos trabalhos analisados contrapõem a modernidade da linguagem à tradição da técnica – no caso, da pintura e da gravura, respectivamente.

Outros artistas se apropriam de fragmentos tanto arquitetônicos quanto escultóricos e criam obras igualmente figurativas, de leitura muitas vezes não tão objetiva, porém reflexiva, como Dirce Pippi e Elizethe Borguetti.

Há um quinto grupo de artistas, ligado a linguagens mais contemporâneas, do qual fazem parte, nessa pesquisa: Vera Chaves Barcellos, Cildo Meirelles, Irineu Garcia, Daniel Senise e Rubem Grilo. Embora não utilizem elementos da cultura missioneira de modo realista ou verista, seus trabalhos instigam o espectador a reflexões acerca dessa história, fazendo uma crítica veemente aos aspectos que levaram à desestruturação dos povoados e à morte não apenas de milhares de índios, mas também, em parte, da própria cultura guarani. Esses artistas podem tanto trabalhar diretamente com a questão memorialística e de identidade, como é o caso de Irineu Garcia, ao se apropriar da terra e do couro do gado da região, como também criar instalações que, em princípio, quer pelo material empregado, quer pela própria forma da obra, pouco teriam a ver com a temática missioneira. É o caso de Cildo Meirelles que, em sua instalação *Como construir catedrais*, utilizou ossos, moedas, filó e hóstias, elementos que não têm qualquer ligação direta com a herança guarani-jesuítica mas que, trabalhados conceitualmente pelo artista, fazem uma severa crítica à ação católica e jesuítica junto aos índios.

A leitura das obras feita nesse capítulo procurou apontar tanto elementos figurativos e iconográficos relevantes, como também discorrer sobre a composição, a linguagem adotada e sobre possíveis reflexões sugeridas pelo artista e por mim percebidas. É claro que cada espectador poderá ver e perceber aspectos distintos e, muitas vezes, não concordar com a minha análise, uma vez que a percepção é atividade individual e subjetiva.

É importante destacar que a leitura de uma obra se dá, fundamentalmente, por duas vias: uma ligada ao sujeito que olha – ao espectador, portanto – e à sua percepção, alimentada pelas leituras e vivências próprias; e outra relacionada às intenções do artista enquanto sujeito que lança informações variadas, nesse caso na

forma de imagens. Tomando o conceito de Umberto Eco, a obra de arte é sempre aberta, uma vez que ela não é comunicação, mas sim informação. Em *Obra Aberta*, um de seus livros mais conhecidos, Eco discorre sobre as diferenças entre os dois conceitos. Segundo ele, a comunicação parte da existência de um código que baliza a relação entre um emissor e um receptor. Esse código estabelece um repertório de símbolos que se distinguem por oposição recíproca, por regras de combinação e, eventualmente, a correspondência termo a termo entre cada símbolo e um dado significado<sup>341</sup>.

O autor chama a atenção para o fato de só haver comunicação com a existência de código. Assim, há comunicação, no caso da linguagem visual, em propaganda, por exemplo, quando se entende praticamente toda a mensagem. No caso das artes visuais, o autor aponta que até pode haver comunicação, quando os artistas utilizam símbolos ou ícones conhecidos, mas a tônica é da abertura de leituras, da possibilidade de leituras diferentes. Assim, de acordo com o autor, toda comunicação é informação, mas nem toda informação é comunicação. É justamente essa possibilidade de visões e de entendimentos múltiplos da imagem que torna as obras de arte tão fascinantes não apenas para apreciadores como também para historiadores, que cada vez mais têm recorrido a essas práticas simbólicas e as utilizado como fonte para suas análises e interpretações<sup>342</sup>.

No quarto e último capítulo, vou me deter especificamente nos símbolos adotados pelos artistas plásticos em suas obras estudadas até aqui. Ligados a uma tradição histórica, eles fazem uma mediação entre as possibilidades de informação e a comunicação mais concreta que, efetivamente, transparece nessas obras.

---

<sup>341</sup> ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 105.

<sup>342</sup> Eco, *Ibidem*.

## 4.OS SÍMBOLOS DAS MISSÕES E SEUS SIGNIFICADOS

Após a análise das representações das Missões nas obras dos artistas, proponho-me a refletir sobre o significado das imagens criadas pelos mesmos. E, embora nesse exercício de reflexão tenha constatado que analisar a produção simbólica de uma sociedade é uma atividade das mais difíceis, é importante fazê-la na perspectiva de que a utilização de determinados signos e simbologias nas obras de arte ou em outros artefatos culturais não ocorre automaticamente. Essa utilização acontece numa dinâmica em que essas expressões constituem e são constitutivas de um verdadeiro repertório com o qual se constroem as imagens de auto-representação no imaginário social.

Nesse sentido, Rafael Sêga reitera a importância das representações sociais ao afirmar que elas

(...) se apresentam como uma maneira de interpretar e pensar a realidade cotidiana, uma forma de conhecimento da atividade mental desenvolvida pelos indivíduos e pelos grupos para fixar suas posições em relação a eventos, objetos e comunicações que lhes concernem. O social intervém de várias formas: pelo contexto concreto no qual se situam grupos e pessoas, pela comunicação que se estabelece entre eles, pelo quadro de apreensão que fornece sua bagagem cultural, pelos códigos, símbolos, valores e ideologias ligados às posições e vinculações sociais específicas. Em outras palavras, a representação social é uma prática que dá sentido aos eventos que nos são normais, forja as evidências da nossa realidade consensual e ajuda à construção social de nossa realidade<sup>343</sup>.

---

<sup>343</sup> SÊGA, Rafael Augustos. O Conceito e representação social nas obras de Denise Jodelet e Serge Moscovici. In: *Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS* (nº 13). Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000, p.128-129.

Sabemos que é o conhecimento da carga histórica e simbólica que nos permite ver de maneira diferenciada e, geralmente, mais aprofundada, as imagens que nos rodeiam. Tomando como exemplo uma obra do Renascimento holandês: para a maioria dos espectadores que aprecia um quadro como *O Casal Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck (1390-1441), o cachorro, entre os esposais, significa apenas um cachorro, assim como a única vela, junto ao candelabro, significa apenas uma vela. Entretanto, mergulhando na simbologia da Idade Média, saberemos que o cachorro, na posição em que está, alude à fidelidade entre o homem e a mulher, enquanto que a vela significa *Cristo é a única luz*<sup>344</sup>. Há, ainda, diversos outros elementos de forte carga simbólica e que eram interpretados como tal na época renascentista mas que hoje, aos olhos do homem contemporâneo, quase sempre não têm o mesmo significado. São essas possibilidades ampliadas de apreensão que o conhecimento da simbologia nos fornece.

Panofsky afirma que o homem é o único animal que deixa registros atrás de si, pois somente ele distingue a idéia da existência material dos produtos que faz num processo conhecido como abstração. Outros animais empregam signos e idéias estruturas, mas usam signos sem *perceber a relação da significação*, e idéias estruturas sem perceber a relação da construção. Segundo esse estudioso,

Os signos e estruturas do homem são registros porque, ou antes na medida em que expressam idéias separadas dos, no entanto realizadas pelos, processos de assinalamento e construção. Esses registros têm, portanto, a qualidade de emergir da corrente do tempo, e é precisamente nesse sentido que são estudados pelo humanista (...). Perceber a relação da significação é separar a idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão. E perceber a relação de construção é separar a idéia da função a ser cumprida<sup>345</sup>.

Esse autor assinalou que a identificação primária dos signos nem sempre é o primeiro ato da interpretação, estando condicionada ao nosso conhecimento prévio

<sup>344</sup> JANSON, H. W. *História Geral da Arte - Renascimento e Barroco*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.547.

<sup>345</sup> PANOFKY, Erwin, op.cit., p.23 - 24.

das convenções estilísticas próprias do meio cultural do artista. Num certo grau de estilização, a forma representativa ou figurativa tende insensivelmente para o símbolo convencional. A significação primária só aparece quando reconhecemos o esquema cosmológico de conjunto, ou seja, depois da significação secundária. Daí resulta que o conhecimento das tradições e dos dados históricos freqüentemente deve preceder a identificação primária. Já a significação secundária é propriamente iconográfica, distinguindo-se da precedente porque pressupõe da parte do interpretante certa bagagem de conhecimentos literários ou históricos, e porque não pertence às formas representativas, mas às coisas representadas.

Castoriadis explica que, para entendermos a instituição das redes simbólicas que cada sociedade constitui, não bastam explicações funcionalistas, mas é preciso compreendê-las em sua historicidade, uma vez que *há movimento histórico real, em nosso ciclo cultural greco-ocidental, de conquista progressiva do simbolismo, tanto nas relações com a linguagem como nas relações com as instituições*. Segundo esse autor,

Todo simbolismo se edifica sobre as ruínas dos edifícios simbólicos precedentes, utilizando seus materiais e, por suas conexões naturais e históricas virtualmente ilimitadas, o significante ultrapassa sempre a significação rígida a um significado preciso, podendo conduzir a lugares totalmente inesperados. A constituição do simbolismo na vida social e histórica real não tem qualquer ligação com as definições “fechadas” e transparentes dos “símbolos” como se fosse um trabalho matemático<sup>346</sup>.

Nessa análise, é preciso considerar, conforme também afirma Chevalier, que, com o passar do tempo, os signos de uma sociedade vão se modificando conforme a vigência da tradição e, com isso, vão sendo enriquecidos, passando a desencadear novas ressonâncias e criando sentidos antes despercebidos<sup>347</sup>. Dessa forma, os signos utilizados pelos artistas podem criar outras imagens, que certamente acabarão originando, por sua vez, novas referências no imaginário dos espectadores. A

<sup>346</sup> CASTORIADIS, op. cit., p. 153.

<sup>347</sup> CHEVALIER, op. cit., p. XXII

interpretação dos signos, em qualquer situação, depende do conhecimento dos códigos de linguagem e da bagagem cultural do espectador. É a partir desse entendimento que podemos *ler* melhor as imagens que nos cercam, quer elas façam parte do universo artístico, midiático ou do simples dia-a-dia.

A esse respeito, Antônio Morás afirma que

somente pelo exercício da interpretação é que os signos do passado podem ser entendidos em sua plenitude no presente [pois] é a ordem de significação instituída pela cultura que direciona a interpretação, a compreensão e a difusão do sentido dos dados culturais, chegando mesmo a permitir composições bastante complexas entre os símbolos e seus significados<sup>348</sup>.

No caso das Missões, é significativo que, nas últimas décadas do século XX, especialmente no final dos anos 90, as imagens que as referenciam tenham adquirido um valor e uma visibilidade muito grande. Isso numa época em que – devido à conjuntura gerada pela globalização e pelas próprias reflexões provocadas pelo final do milênio – muitas das imagens ligadas às questões das *origens* foram retomadas e utilizadas simbolicamente, numa evidente demonstração do receio quanto à perda das identidades.

Essas questões estão relacionadas às idéias de Baczko – cujos conceitos sobre imaginário nortearam esta pesquisa – e às suas afirmações sobre o quanto a elaboração de imaginários constitui importante recurso que os diferentes grupos da sociedade utilizam. Esses grupos retomam, mobilizam e até criam mitos, símbolos, alegorias e rituais para a legitimação de seus interesses, especialmente em momentos de mudança social e de redefinição de identidades coletivas. Isso porque símbolos e mitos constituem elementos poderosos de projeção de interesses e aspirações de grupos sociais, podendo plasmar visões de mundo e influenciar condutas, na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário de uma sociedade.

<sup>348</sup> MORÁS, Antonio. *Os entes sobrenaturais na Idade Média. Imaginário representações e ordenamento social*. São Paulo: ANNABLUME, 2001, p. 26.



Embora vivamos em um mundo cheio de sinais, abreviaturas, logotipos, sinais de trânsito, sinais tácticos, não temos mais símbolos com a tensão profunda entre sua abstração e concretude. Por isso, o conceito de símbolo é hoje usado com confusa multiplicidade, não só na zona de encontro entre religião e artes plásticas, no culto, na teologia e na filosofia, mas também na logística e na álgebra, em que o símbolo, com freqüência, identifica-se com uma cifra.

Em virtude de todas essas questões, novas necessidades de interpretação e de orientação surgem acerca do símbolo. Mas o que é um símbolo? A palavra símbolo, em seu sentido etimológico original, vem do grego *symbollein*, que significa lançar junto, compor, reunir em lugar significativo. No mundo antigo, o símbolo, no sentido de compor, desempenhava um papel prático. O *symbolon* era um objeto, quebrado em duas partes, de barro, madeira ou metal, que precisava ser composto. Uma pequena imagem, um anel, um dado, que uma vez dividido para re-obter o seu sentido e definição, poderia também servir como sinal de reconhecimento. Amigos pessoais ou sócios de negócios, credores e devedores, peregrinos ou pessoas em outras situações, ao se despedir quebravam o símbolo e podiam mais tarde reconhecer-se ou reconhecer os seus enviados em qualquer época e lugar pelo sinal que poderia ser recomposto ao reunir as duas partes.

O símbolo, portanto, separa e une, serve de meio de reconhecimento, de reclamação de pertença e de juramento da comunidade que se decompõe e deve, de novo, unir-se. Esse meio de reencontro e união traz sempre em si o estigma de estar separado, ser ao mesmo tempo separação e união de uma totalidade. Nesse sentido, o símbolo foi sempre para o homem um sinal da vinculação do visível e do invisível, da nostalgia pela re-obtenção da relação positiva para com o transcendente, da relação carregada de tensões, especialmente na linguagem simbólica ligada à religião que é, a um só tempo, mistério e revelação. Dessa forma, a linguagem religiosa simbólica

tem sempre uma relação estreita com a arte religiosa<sup>349</sup>. Heinz-Mohr enfatiza que o *símbolo é portador e mediador de significado, designa o ponto de encontro entre a lógica e o figurado, o ponto de união para formar uma construção unitária, uma autêntica figura, ele representa o meio entre o logos e o figurado*<sup>350</sup>.

No exercício de depuração do repertório constituído de ícones e símbolos utilizados pelos artistas em suas obras, considero necessário esclarecer as categorias com as quais vou trabalhar neste capítulo. Embora não esteja realizando uma análise na perspectiva semiótica, utilizo alguns de seus conceitos como instrumental teórico. A Semiótica, como sabemos, é a ciência que estuda os signos e os seus significados para a sociedade. A perspectiva peirciana, divulgada por Lúcia Santaella em sua *Teoria Geral dos Signos*<sup>351</sup>, oportuniza um esclarecimento mínimo do sentido em que se empregam os conceitos de *signo*, *símbolo* e *ícone*.

Segundo Santaella, *signo*, para Charles Peirce, é *aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém*<sup>352</sup>. A autora esclarece que *tudo*, em linguagem, são signos. Assim, quando eu ouço ou leio a palavra *índio*, o signo é a *soma* da palavra em si com a imagem mental que essa palavra me remete. O *signo*, portanto, é um elemento básico de toda a linguagem: seja ela falada, escrita ou representada visualmente.

Peirce faz uma série de divisões esquemáticas para analisar os diversos tipos de *signo*. Para ele, o signo pode ser estudado *em relação a si mesmo, em relação ao objeto a que se refere e em relação ao pensamento interpretante*. Cada um desses conjuntos, por sua vez, é dividido em outras três categorias<sup>353</sup>. Como essas questões específicas não vêm ao encontro dos objetivos desta tese, não me deterei em explicá-

<sup>349</sup> HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos Símbolos. imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p. VIII.

<sup>350</sup> HEINZ-MOHR, Gerd. Op. Cit. p. IX.

<sup>351</sup> SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos. Semiose e Autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

<sup>352</sup> Peirce apud Santaella, op. Cit, p. 23.

<sup>353</sup> Sobre isso, ver PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Ed.Perspectiva, 1990. ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1976.

las. Uma dessas categorias, entretanto, pelo significado que engendra, será utilizada. Trata-se da que referencia o *signo em sua relação com o objeto*. Peirce aponta três distinções dentro dessa categoria: *ícone*, *índice* e *símbolo*.

Segundo Santaella, o *ícone* tem a propriedade de ser *idêntico a seu objeto*. Assim, *um signo é um ícone se a qualidade ou caráter, no qual essa semelhança está fundada, pertence ao próprio signo*. Exemplos de *ícone* são uma reprodução do quadro *Monalisa*, de Leonardo da Vinci, e uma fotografia realista das ruínas de São Miguel.

Nessa perspectiva, pode-se considerar como *ícone* o signo que tem uma forma relevante dotada de significado, como por exemplo a imagem de Cristo na cruz, que é um ícone do cristianismo. Santaella ressalta que *é por meio da noção de ícone que Peirce demonstra as afinidades na criação que conjugam o homem da ciência ao homem da arte*<sup>354</sup>.

Contemporaneamente, o conceito de ícone foi ampliado. Alguns semiólogos, como Umberto Eco, Lucrécia Ferrara e a própria Lúcia Santaella, trabalham com um entendimento de que o *ícone* pode ser também um signo compreendido quase que universalmente. Exemplos disso seriam a marca do McDonalds e a representação fotográfica do rosto de Marilyn Monroe, entre outros.

*Índice*, para Peirce, é algo que dirige a atenção para o objeto indicado por meio de um impulso cego<sup>355</sup>. Essa definição nos permite entender que *índice* é algo que não está presente, que já aconteceu ou que não pode ser visto. Exemplos: pegadas na beira da praia *indicam* que alguém passou por ali; fumaça *indica* fogo; uma poça de água na rua pode *indicar* chuva; um rastro no céu *indica* a passagem de um avião.

Já o *símbolo* funciona sempre como um signo que se relaciona com o seu objeto através de uma associação de idéias gerais e convencionadas<sup>356</sup>. O *símbolo* é

<sup>354</sup> SANTAELLA, op. Cit, p. 63

<sup>355</sup> PEIRCE apud ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 99.

<sup>356</sup> PEIRCE, apud Santaella, p. 191

*também um signo que foi recodificado, sendo que o seu significado geralmente é restrito a determinadas culturas regionais*<sup>357</sup>. Para um cristão, por exemplo, o *peixe* e o *cordeiro* simbolizam Cristo. Entretanto, para um árabe, esses *signos* recodificados pelos cristãos podem significar apenas um *peixe* e um *cordeiro*, nada mais. Santaella explica que *imagens se tornam símbolos quando o significado de seus elementos só pode ser entendido com a ajuda do código de uma convenção cultural*<sup>358</sup>.

Assim, para o gaúcho, a Cruz de Lorena simboliza, bem como a fachada da igreja de São Miguel, a região das Missões. Tratam-se, portanto, de *símbolos missioneiros*. Se essa mesma cruz, por exemplo, em seu sentido primeiro, tinha como objetivo simbolizar a presença de Companhia de Jesus junto aos guaranis, com o tempo ela foi agregando à sua imagem a representação das Missões e da própria região missioneira, sendo um de seus símbolos máximos.

Para o estudo das principais imagens ressaltadas nas representações dos artistas, selecionei algumas pela sua maior visibilidade e condições de interpretação de seus significados, verificando também sua utilização, por parte da população, nos quais esses signos aparecem com mais frequência. Essas cidades, intensamente envolvidas com a história, a memória e a cultura das Missões são, principalmente, Santo Ângelo, São Luiz Gonzaga e São Miguel, todas localizadas onde, antigamente, havia as reduções.

A seleção dos signos se dá, igualmente, a partir dos itens desenvolvidos no capítulo anterior, ou seja, de acordo com as temáticas presentes nas obras. Assim, da categoria *espaço*, considere a imagem das ruínas da igreja de São Miguel. Do tema *personagens*, as figuras de Sepé Tiaraju e dos padres Roque González, Afonso Rodriguez e João de Castilhos, considerados mártires mortos pelos índios em 1628, em Caaró. Do tema dos símbolos religiosos, utilizados pelos jesuítas para a

<sup>357</sup> SANTAELLA, Lucia. *Imagem – Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 63.

<sup>358</sup> Idem, p.150.

evangelização dos índios nas reduções, selecionei a cruz de haste dupla, conhecida como Cruz de Lorena ou Cruz de Caravaca, e a imagem de Nossa Senhora Conquistadora. Das imagens originadas das lendas, considereei válido analisar a figura da cobra, que envolve diversos mitos a partir de várias versões da lenda da M'Boiguaçu de São Miguel, e a lenda da casa de M'Bororé, pela questão do mito dos tesouros escondidos, que ainda permanece no imaginário regional. Isso não significa, porém, que cada símbolo desses fique restrito a representar unicamente os itens apontados, uma vez que formam um conjunto que referencia as Missões como um todo, havendo alguns de maior destaque, evidentemente, como é o caso da fachada da igreja, da Cruz e da própria representação de Sepé.

#### 4.1 A imagem da ruína

A representação das ruínas, sobretudo as da igreja de São Miguel das Missões, é bastante recorrente na poética dos artistas. Refletindo sobre o significado dela e sobre o seu uso na iconografia, encontrei no texto de Carlo Carena o seguinte comentário:

A ruína é um exemplo da transformação psicológica de um dado natural, de enorme interesse. A sua múltipla animação e a atribuição de uma variedade de conteúdos e solicitações tornam-se um dado e um acontecimento significativos. Tal como os elementos caóticos e dispersos da natureza se coordenam e assumem um significado quando contemplados ou traduzidos em imagens, em discurso ou representação paisagística, desde a mais elementar evocação sentimental até a evocação de conteúdos, assim também os restos do edifício (...) são sintonizados com a paisagem e, de igual maneira, interpretados através de um processo variadamente orientado e isso em diferentes eras<sup>359</sup>.

---

<sup>359</sup> CARENA, Carlo. Ruína/Restauro. *Enciclopédia Einaud* (v. 1). Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 107-129, p. 107.

Nesse texto, Carena historiciza como, ao longo da história da arte, imagens de ruínas foram sendo utilizadas especialmente por Mantegna, Nicolas Poussin e Claude Lorrain, entre outros artistas. Segundo ele, *a ruína remete a um tempo passado, fazendo uma conexão com o presente. A ruína vira um símbolo e, por sua vitalidade interpretativa, torna-se objeto de reflexão histórico-filosófica, gerando um discurso essencialmente cultural.*

As ruínas conferem à paisagem uma marca humana que as contém, abrindo-a para uma dimensão histórica. Continuando sua análise, Carena as vê de várias maneiras: como testemunho do poder destrutivo do tempo; como triunfo da natureza sobre a cultura e

Tal como as peças de coleção, (...) as ruínas podem, na maior parte dos casos, desempenhar o seu próprio papel, graças à imaginação que vê nelas um signo (por vezes um símbolo) de acontecimentos do passado, investindo-as assim de valores particulares. As ruínas tornam-se, portanto, fontes para o conhecimento histórico que, através de um processo de pesquisa que as leva à atribuição, extrai os dados relativos aos seus artífices<sup>360</sup>.

Segundo Cristina Freire, ruínas são *figuras alegóricas que despontam na zona intervalar entre a destruição e a preservação, simbolizando a possibilidade da perda de traços do passado que ainda não desapareceram completamente*<sup>361</sup>. Dessa forma, pode-se dizer que a ruína contém em si um duplo significado: a destruição e a possibilidade de preservação. A destruição que o tempo implacável causou ao edifício e a preservação que os homens, conscientes de sua importância, se propuseram a fazer.

Ruina é também metáfora de caducidade e de finitude, enquanto que restauro se refere não só a uma prática simultaneamente artesanal e artística, mas também, e cada vez mais, à intervenção das instituições que assumem a decisão política de recuperar, não sem um certo recurso ao gosto, os objetos de um ambiente construído que irreversivelmente se modificou no tempo: trata-se de uma restituição "autêntica" de uma parte do real, cuja proprietária colectiva [sic] é a comunidade<sup>362</sup>.

<sup>360</sup> CARENA, op. cit, p 129.

<sup>361</sup> FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas – Os Monumentos no Imaginário Urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume/FAPESP/SESI, 1977, p. 164.

<sup>362</sup> Idem.

Dessa forma, a dinâmica preservação/destruição é a imagem representativa das noções de espaço e tempo, sugerindo ainda as dinâmicas da memória que contêm, de forma implícita, o esquecimento/lembrança. A ruína se transforma em monumento pelo esforço de valorização da mesma, pelo desejo de sua permanência, para lembrar e não esquecer da história ali decorrida.

A autora também ressalta que o binômio preservação/destruição não sinaliza uma dinâmica apenas do mundo dos monumentos, mas também movimentos interiores que se projetam num universo exterior, por meio de *duas faces de uma mesma moeda, da qual a ruína é o símbolo*. A ruína é, portanto, fundadora de um imaginário contendo em si um sentido físico e histórico a um só tempo<sup>363</sup>.

No caso específico das Missões, o uso da ruína como elemento iconográfico faz uma remissão ao passado e ao fato histórico, que foi sendo transformado num signo da tradição regional. Seus significados podem ser ligados ao tempo, evocando o passado, cantado como glorioso por uns e trágico por outros. Através de todo um trabalho educativo, a palavra ruína, que poderia gerar também um significado pejorativo, foi sendo substituída pela expressão *remanescentes arquitetônicos*, numa proposta de re-significar o sentido da ruína para o de *monumento*, importante como patrimônio histórico-regional.

Percebendo nas representações das Missões a presença recorrente das ruínas da igreja da redução de São Miguel, procurei analisar os significados dessas ruínas atualmente. A primeira reflexão remete ao óbvio, isto é, que elas registram a permanência no tempo do que restou das construções de pedra das outrora cidades dos guaranis que, reduzidas a vestígios arqueológicos, assumem outro significado, o de monumentos, pela importância de sua historicidade.

As ruínas são fundadoras de um imaginário histórico, contendo em si vários

---

<sup>363</sup> FREIRE, Cristina. op.cit., p. 164.



sentidos a um só tempo. Enquanto sentido físico, as ruínas são marcas concretas e visíveis deixadas pelos homens que ali viveram, sonharam e projetaram suas expectativas, bem como vivenciaram a nova religiosidade trazida pelos padres em seu trabalho evangelizador colocado a serviço da Coroa espanhola. São também testemunho do tipo de urbanização e arquitetura implantadas pelos jesuítas no espaço reducional, no qual os guaranis passaram a viver no período da colonização da América, representando, portanto, a materialidade da presença das Missões e o testemunho dos acontecimentos históricos nesse local decorridos.



Fig. 71 - Remanescentes arquitetônicos de São Miguel

Em seu sentido histórico, são fontes para estudos da arqueologia, da história e da arte, entre outras. São também marcos dos padrões estéticos de toda uma época, na qual a arquitetura, enquanto expressão da cultura, demonstra os usos que os idealizadores das missões fizeram do espaço construído, para concretizar seu projeto evangelizador e civilizatório.

As ruínas também podem referenciar a morte do povo que ali viveu e a destruição de uma experiência histórica complexa e passível de inúmeras interpretações. Pela imponentia dos restos arquitetônicos, podem representar também o poder da igreja como instituição que se aliou ao poder real para submeter os guaranis, habitantes da Região Platina, à sua nova condição de povos conquistados pelos europeus, em seu processo de expansão político-territorial.



Fig.72 - Mapa dos polos culturais do RS

Atualmente, representam mais que o poder da Igreja, pois a presença das ruínas marca a inserção das Missões em nossa cultura. Isso pode ser visto nos mapas turísticos em que a ruína, como representação icônica, demarca o espaço territorial do noroeste do Estado, atualmente denominado Região das Missões. Pode ser visto ainda nas placas sinalizadoras de nomes de ruas em cidades como Santo Ângelo, São Luiz e São Miguel.

O ícone da igreja de São Miguel, notadamente nas linguagens do desenho e da fotografia, circula também em folhetos e impressos em geral, que divulgam a produção cultural rio-grandense. Esse signo é adotado vastamente, sobretudo pela *mídia*, devido à sua rápida e instantânea absorção, pelo menos pelo público gaúcho.

O símbolo da ruína de São Miguel, se por um lado referencia um fato histórico que pode ser visto criticamente como testemunho da destruição de uma comunidade que se estruturou naquele local, por outro é motivo de orgulho para a comunidade do Estado, devido ao valor patrimonial dos remanescentes arquitetônicos dessa história, que integra os mitos de origem dos rio-grandenses. Sua imagem é também um signo que permite aos rio-grandenses visualizar concepções culturais nele contido.

## 4.2 As imagens de Sepé Tiaraju e dos jesuítas

Analisando a temática dos *personagens*, percebi que seguramente a imagem mais difundida entre a produção estudada é a figura de um índio guarani, a qual é

atribuída a identidade de Sepé Tiaraju. Há, também, como vimos, diversas representações de jesuítas, que podem ser relacionadas a uma imagem genérica dos padres enquanto evangelizadores e civilizadores, mas também à imagem dos mártires de Caaró.

Tanto as imagens identificadas com a figura de Sepé, quanto as que referenciam os padres são *representações*. Tomando especificamente as imagens de Sepé, vemos que elas não são nem *ícones*, uma vez que não se conhece a verdadeira fisionomia do índio, tampouco *símbolos*, porque não se tem uma única imagem estandardizada dele, tendo cada artista *criado* o seu próprio Sepé a partir de seu imaginário. O que existe são projeções bastante pessoais e que, em alguns aspectos, convergem, como quando o alferes é representado como o protótipo do herói defensor da terra, ligado teluricamente aos elementos que fazem parte da simbologia gauchesca, como o cavalo, a lança e o solo.

É preciso, porém, diferenciar o índio enquanto personagem histórica da figura heróica criada tanto pela literatura como pela historiografia, pois o processo de mitificação *inclui a transmutação da figura real, a fim de torná-la arquétipo de valores ou aspirações coletivas*, num processo no qual todas as sociedades buscam *criar seu panteão cívico e salientar figuras que sirvam de imagem e modelo para os membros da comunidade*<sup>364</sup>. Essa idéia já foi bastante analisada e discutida, sobretudo ao longo do primeiro e do terceiro capítulo desta tese.

Simone Justen<sup>365</sup>, em monografia específica sobre Sepé, discorre sobre o mesmo enquanto mito e figura *reapropriada* pelos movimentos sociais. No primeiro caso, a autora lembra o quanto as discussões em torno da figura do índio geraram polêmicas entre as correntes historiográficas do Estado, às quais já nos referimos no primeiro capítulo. Essas, por meio de *vários debates e controvérsias, como, por exemplo, as protagonizadas por Mansueto Bernardi e Moysés Vellinho, acabaram por definir um*

<sup>364</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas – O Imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 14.

<sup>365</sup> JUSTEN, Simone. *Sepé Tiaraju no imaginário gaúcho*. Porto Alegre: La Salle, 2002.

*perfil oficial à figura de Sepé Tiaraju.* Os participantes dessas duas correntes discutiram sobre a brasilidade de Sepé, negada pela matriz lusitana, encabeçada por Moysés Vellinho, ao afirmar que o Rio Grande do Sul só se concretizou como tal com a chegada dos portugueses ao território. Essa corrente *associou o caráter guerreiro do gaúcho à necessidade constante a que estava submetido o mesmo, de proteger as fronteiras.*

Outra questão que polemizava as discussões era o título de primeiro caudilho rio-grandense, atribuído pelo grupo lusitano a Rafael Pinto Bandeira, enquanto a Matriz Platina, especialmente Mansueto Bernardi, considerava a figura de Sepé Tiaraju. Bernardi inclusive, em seu livro *O Primeiro Caudilho Rio-grandense*, defende, apaixonadamente, a brasilidade e o caráter heróico das ações de Sepé.

Explicando a importância da figura do herói, na apresentação da obra de Bauzá, Luis Gil afirma que

As figuras dos heróis, como as dos santos, mais que mitos são arquétipos culturais herdados de um passado remoto, nos quais a realidade histórica e os embelezamentos da imaginação se imbricaram inextricavelmente. Tais arquétipos servem de idéias matrizes desde o momento em que uma sociedade os toma como modelo de conduta. Contudo, Bauzá faz radicar a razão de que o heróico tenha sido um dos referentes fundamentais de todas as culturas pelo fato do herói ser o ponto de confluência em seu grau mais excelso das virtudes competitivas e também das cooperativas<sup>366</sup>.

Nesse mesmo texto, Bauzá ressalta que as diferentes explicações que têm sido dadas a respeito do mito do herói, incluídas as definições de vários dicionários, apesar de generalizadoras, não conseguem envolver todas as variantes que gravitam em torno da palavra herói. *A sobrevivência da figura heróica através das diferentes figuras ressalta a necessidade do homem, de todas as épocas e latitudes, de criar ídolos e, após suas mortes, erigir-lhes altares ou monumentos para render-lhes cultos*<sup>367</sup>.

<sup>366</sup> GIL, Luis. Presentación. In: BAUZÁ, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1998, p.IX.

<sup>367</sup> BAUZÁ, Hugo Francisco. op. cit., 1998, p. 7.





Fig. 73 - Monumento a Sepé, S.Ângelo.

Segundo ele, se tivéssemos que escolher um aspecto para caracterizar um denominador comum, diríamos que o mais destacável pelo imaginário popular é o motivo ético de sua ação, orientada sempre para a construção de um mundo melhor. Nesse esforço, na maior parte das vezes utópico, é que o herói chega a uma morte trágica e prematura. Desse modo, sua imagem fixada no momento do combate perdura e, quanto mais distante do tempo fatídico, mais se atribui ao mito a intemporalidade.

Bauzá destaca ainda que *em todo tempo e lugar têm existido seres empenhados em levar a cabo ações heróicas, reforçando que o imaginário popular sente uma necessidade imperiosa de idealizar figuras heróicas que indicam rotas, procedimento, servindo de modelo*. Outro aspecto digno de menção sobre a figura do herói é o caráter de sua natureza, num espaço em que se chocam forças contrárias, levando-o a estar em permanente conflito entre dois mundos.

Analisando a estrutura morfológica da figura heróica, Bauzá enumera as características dos heróis: tipo de mãe, pai e parentesco; circunstâncias de sua concepção e nascimento; sua criação por pais adotivos; sua vitória em lutas desparelhas com reis, gigantes, dragões ou outras feras reais ou fictícias; as recompensas após a vitória; a morte misteriosa, na maior parte das vezes em cima de uma colina e o não sepultamento de seu corpo<sup>368</sup>.

O autor afirma ainda que o estudo do mito do herói não implica apenas no âmbito da mitologia, mas perpassa o campo das lendas heróicas, inscrevendo-se também no marco da história das idéias e do pensamento. O mito do herói não representa uma história fria, mas, ao contrário, desempenha uma função social

<sup>368</sup> Bauzá, op. cit, p.8.

específica, seja para glorificar um grupo ou um indivíduo, seja para justificar um determinado estado de coisas. O mito do herói serve também como um sistema de referência para a compreensão de uma determinada cultura.

O estudo das diferentes ressemantizações pelas quais passou a figura do herói ao longo do tempo exemplifica como a exegese das distintas variantes míticas pode nos ajudar a interpretar a história. Bauzá relembra que Lévis-Strauss demonstrou que um mito – principalmente o do herói – não tem um cânone fixo, mas é uma forma de linguagem em perpétuo movimento, sendo a soma de todas as suas variantes, o que determina a sua essência<sup>369</sup>.

Nos sentidos acima descritos, é consenso que a figura de Sepé Tiaraju contém todas as características para a composição do herói regional: foi líder na chamada Guerra Guaranítica, defendendo a permanência dos índios nas terras que, pelo Tratado de Madrid, deveriam ser trocadas entre portugueses e espanhóis; lutou numa disputa desigual, na qual os guaranis estavam fadados à derrota pela desigualdade de condições, especialmente de armamentos; esteve entre os dois mundos aos quais se refere Bauzá; morreu prematuramente sem chegar à velhice, sendo que seu corpo teria se elevado ao céu com seu cavalo.

Outra questão destacada por Bauzá é a maneira como a figura heróica foi utilizada ao longo da história para justificar dominações territoriais, consolidar dinastias ou justificar determinadas situações histórico-políticas. À margem da superioridade, o que tanto o mundo antigo quanto o moderno tem valorizado nos heróis é a razão ética de sua ação, fundada num princípio de solidariedade e justiça social, sendo, por essas circunstâncias, tomada como modelo. Esses são seres singulares, figuras revolucionárias do imaginário mítico-político de nossos dias, movidos pelo propósito de mudança no mundo, sem medir muitas vezes as conseqüências de seus atos.

---

<sup>369</sup> Bauzá, op. cit., p.04.

Os heróis têm em comum o fato de serem transgressores que ultrapassam o umbral do proibido, indo além dos limites impostos pela sociedade e participando também da circunstância promissora de estarem regidos pela ilusão – geralmente de natureza utópica. Querem ordenar um mundo desarmônico, lançando-se para isso numa aventura que constitui uma viagem ao desconhecido.

A reapropriação do índio, por sua vez, conforme análise de Justen, constitui-se da apropriação e da valorização da imagem de Sepé pelos movimentos sociais que com ele se identificaram, pelo seu caráter de defensor da terra e de resistência manifestada por meio da frase *Esta terra tem dono*, atribuída a ele. Ao morrer lutando em defesa do território, o líder guarani se converteu em mártir, passando a servir de exemplo aos que também lutam por ela e assumindo um caráter místico de santo popular, havendo inclusive um movimento de grupos ligados à igreja que querem canonizá-lo como santo<sup>370</sup>.

Em sua trajetória de apropriação da imagem de Sepé enquanto defensor da terra, o Movimento dos Sem-Terra, assim como a Comissão Pastoral da Terra (CPT), introduziram reflexões a respeito da situação indígena, lembrando aos agricultores o quanto ela é pertinente à sua própria problemática de excluídos. Tendo como objetivo suscitar reflexões a respeito dos problemas agrários, a CPT iniciou uma série de encontros populares de cunho religioso e social, denominados de Romarias da Terra. Simone Justen lembra que

não foi por acaso que o assunto escolhido para a primeira Romaria da Terra foi a questão indígena, e o local escolhido tenha sido Caiboaté, onde Sepé morreu em sete de fevereiro de 1978, dia em que os romeiros foram incentivados a refletir sobre a morte do chefe guarani. Esse ato trouxe uma revalorização de Sepé Tiaraju como exemplo de liderança que lutou em prol de uma causa, visando conquistas para seus iguais e a manutenção da terra que por direito lhes pertencia<sup>371</sup>.

<sup>370</sup> JUSTEN, op. cit. p.13.

<sup>371</sup> Idem.



Nessa perspectiva de uma luta em busca do que consideram seus direitos, as lideranças de diversos movimentos, como o dos Sem-Terra, juntamente com o Conselho Indigenista Missionário (CIMI), a Associação Nacional de Apoio ao Índio (ANAI), o Centro de Orientação Missionária (COM) e a Frente Agrária Gaúcha (FAG) passaram a organizar a Romaria da Terra, numa tentativa de unificar a luta pela terra dos camponeses, com dos índios por suas reservas.

Essas romarias acontecem há vários anos, desde a primeira, realizada em 7 de fevereiro de 1978 – alusiva à data em que Sepé teria morrido –, em Caiboaté, município de São Gabriel. A segunda e a terceira, respectivamente em 1979 e 1980, na Vila Tiaraju, no mesmo município. Conforme dados divulgados pelos organizadores das romarias, de um total de três mil pessoas que se reuniram na segunda romaria, o número de participantes se elevou para cinco mil, numa demonstração clara que esse tipo de manifestação se fortaleceu. Em 1981, a Romaria da Terra teve lugar em São Miguel das Missões, numa celebração dos 225 anos da morte do índio, contando com a presença de 12 mil pessoas. Pouco a pouco, o evento foi se constituindo como um significativo espaço de reivindicações, aumentando a quantidade de participantes até chegar a 70 mil em 1985. Entretanto, com o passar do tempo, mesmo continuando presente, a questão indígena foi sendo relegada a segundo plano, dando lugar a causas consideradas mais emergenciais, como as dos sem terra e dos posseiros, entre outros.

Sobre essa aproximação entre os participantes desses grupos, Justen afirma que

a partir desta identificação de causas e lutas comuns, muitas manifestações culturais passaram a se popularizar entre os integrantes de alguns movimentos sociais. Um claro exemplo destas manifestações é o Hino a Sepé Tiaraju, que foi resgatado do esquecimento para fazer parte do acervo das canções usualmente cantadas nos movimentos populares<sup>372</sup>.

---

<sup>372</sup> JUSTEN, op. cit., p. 14.

A letra do Hino a Sepé ressalta sua valentia e determinação, que o levou a morrer pela causa da defesa da terra, que era dos guaranis.

Nas missões dos Sete Povos nasceu um dia Sepé  
Trazendo uma cruz na testa, cicatriz sinal de fé.  
Quando o sol batia nele esta cruz resplandecia  
Por isto lhe deram o nome: Tiaraju, a luz do dia (bis).

Quando o exército de Espanha e Portugal chegou aqui  
Pra expulsar dos Sete Povos toda a gente Guarani  
Tiaraju que era Cacique reuniu os seus guerreiros,  
E sem medo dos canhões, atacou só com lanceiros (bis).  
Tiaraju morreu peleando no arroio Caiboaté  
Mas depois noutro combate todos viram São Sepé  
Que vinha morrer de novo junto à gente Guarani  
Pra embeber seu sangue todo, neste chão onde eu nasci.

Mais um valente guerreiro a morrer pelo seu pago  
É por isto que o seu nome pro Rio Grande é sagrado  
São Sepé subiu pro céu sua cruz ficou no azul,  
Cai a noite ela rebrilha, ele é o Cruzeiro do Sul (bis)

### **Sepé Tiaraju! Sepé Tiaraju! Sepé Tiaraju!**

Se as diversas imagens de Sepé Tiraju, tanto na produção de origem regionalista quanto na artística, não consagraram uma única figura-símbolo, elas foram unânimes, entretanto, em qualificar o personagem com os atributos de bravura, honestidade, coragem e determinação, que constituem o perfil do herói. Em todas as imagens que analisei ao longo desta tese, essas características são representadas e salientadas. Se falta *um rosto* a Sepé, não lhe faltam, por outro lado, *todas as faces* do herói exemplar. As insígnias que ele carrega, por outro lado, qualificam a sua figura, dotando-a de uma simbologia facilmente apreendida pela população rio-grandense. São elas, como já apontei anteriormente: o lunar na testa, a lança e o cavalo.

O lunar que Sepé trazia na testa seria, provavelmente, uma cicatriz de alguma doença ou acidente de infância. Esse sinal, ao que a lenda indica, foi assimilado pelos índios como um elemento de distinção social. É como se ele tivesse sido *escolhido*,

como se fosse *iluminado por Deus*. Nesse sentido, conforme lembra Heinz-Mohr<sup>373</sup>, nas representações medievais, muitos personagens aparecem com *um círculo espargindo raios de sol ou tendo a marca da meia-lua, (...) num antigo costume de fazer o sol e a lua pairarem sobre personalidades eminentes, com o fito de honrá-las de modo especial*. Essa tradição, de certa maneira, também pode ser percebida nas representações de Sepé. Cantada e exaltada na literatura, no teatro, na música e nas artes visuais em geral, a lua, por outro lado, é um elemento extremamente mítico e transcendental, que integra o imaginário de diferentes povos, inclusive do gaúcho. Portando a lua na testa, Sepé teria passado a *iluminar os caminhos* de seus companheiros de luta, na defesa do espaço.

Passando para a análise dos símbolos das representações dos padres da Companhia de Jesus, é preciso lembrar que, nas obras em que aparecem, especialmente nos murais de Sória, esses surgem impondo a cruz. Tal atitude está intimamente ligada ao papel de catequização e evangelização que eles abraçaram e indica a missão de conquista de almas, justamente numa época de Contra-Reforma.

Segundo Egídio Schmitz, a Companhia de Jesus foi criada por Inácio de Loyola em 1634 com o intuito de se dedicar aos ministérios apostólicos necessários na época, tais como pregações, confissões e missões. Os religiosos dessa ordem passaram a exercer seu trabalho em colégios e universidades, bem como por meio de missões evangelizadoras. Essas visavam levar o trabalho apostólico para países, regiões ou povos em que se fizesse necessário anunciar a palavra do evangelho dentro do espírito das Cruzadas que ainda imperava tanto na Espanha como em Portugal e que deveria ser transposto para as novas terras descobertas e a serem colonizadas e evangelizadas<sup>374</sup>.

Dedicando-se às Missões, a Companhia de Jesus – assim como outras ordens

<sup>373</sup> HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos Símbolos – Imagens e sinais da arte cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p. 226.

<sup>374</sup> SCHMITZ, Egídio. *Os Jesuítas e a Educação – Filosofia Educacional da Companhia de Jesus*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1994, p. 09-11.

religiosas – ficou encarregada de representar a Igreja perante os indígenas, passando a ser não só representante da autoridade eclesiástica e civil, como também da civilização ocidental, com seus valores e tradições. Dessa forma, as Missões foram colocadas a *serviço de Deus e de sua majestade, passando os padres a desempenhar uma dupla função política de representantes da Igreja e do Império, cujo maior objetivo era evangelizar e civilizar os indígenas pagãos*<sup>375</sup>.

Nessa perspectiva, Arno Kern afirma que a ação desenvolvida pelos missionários foi igualmente civilizadora, pois

Ao enquadrar a sociedade guarani dentro dos marcos formais jurídicos da sociedade espanhola, visaram os jesuítas transformar os indígenas em seres “políticos” e “humanos”, pois a única maneira de fazê-los levar uma “vida política e humana” era através da Redução e de uma certa concentração urbana.

Outro aspecto considerado *civilizador* por Kern está centrado na implantação dos valores não-indígenas da sociedade ocidental européia, que os jesuítas representavam, embora esses não tenham optado livremente por todos os valores, mas apenas por alguns deles, como a tecnologia do ferro, por exemplo. Muitos, por outro lado, foram impostos de maneira autoritária, transformando-se em obrigações, como é o caso da vassalagem ao monarca espanhol, do pagamento do tributo ou da instalação do Cabildo, segundo o modelo espanhol.

Segundo esse mesmo historiador, porém, o autoritarismo exercido não apenas no plano político como nos demais setores da cultura não se efetuou por meio do emprego da força; mas de uma conquista feita pelos missionários, que realizaram uma obra de *vulgarização política, ao convencerem os caciques e os demais guaranis de suas convicções, inclinações e valores*. E apenas após a implantação das reduções é

---

<sup>375</sup> KERN, Arno Alvarez. *Missões: Uma Utopia Política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 91.

que os jesuítas puderam agir sobre as crianças índias e também sobre os adultos, inculcando-lhes novas atitudes na medida em que os últimos eram recrutados para assumir os papéis na nova organização administrativa. Nesse processo de cooptação política, os caciques tiveram uma grande importância, pois

A ação política desenvolvida pelos jesuítas e o tipo de liderança que exerceram nas Reduções-Doutrinas não podem ser compreendidos apenas por suas relações com a sociedade global espanhola, por referências aos marcos institucionais hispânicos ou eclesiásticos. É importante também a compreensão do tipo de liderança exercida em função das expectativas dos Guaranis, em função das suas exigências e aspirações. (...) O missionário jesuíta, novo médico-feiticeiro, novo líder político colocado acima mesmo dos caciques, e Herói Civilizador que aporta uma tecnologia sofisticada e novas formas de sobrevivência material, adquirirá espontaneamente uma autoridade política muito grande dentro das Reduções. Poder este que, para os indígenas, é conferido pelo próprio consenso comunitário e pela correspondência à confiança de todos<sup>376</sup>.

Explicando o funcionamento da nova liderança jesuítica junto aos guaranis, Kern afirma que esses acabaram se tornando *líderes incontestes* dessas populações, com um poder e autoridade delegados pelas instituições hispânicas e, também, conferidos pelos próprios neófitos, por meio da admiração e confiança adquiridos. Dessa forma, os padres acabaram reunindo em suas mãos, por delegação do Rei, uma autoridade que envolvia ao mesmo tempo elementos judiciários, legislativos e executivos, sendo também autoridade religiosa, enquanto curas ou párocos. Assumindo o governo temporal e paroquial das Missões, a Companhia de Jesus passava a ser uma instituição que preenchia mais do que as funções inicialmente previstas na sua fundação.

Isso aconteceu também com as demais ordens que assumiram o governo temporal de outros povos indígenas. Por meio de seus missionários, a atuação das ordens religiosas na América tornava-se mais complexa, pois as ações desenvolvidas deixaram de ser meramente apostólicas para serem cada vez mais abrangentes, tais como a agricultura, as artes mecânicas e a administração. Assim, os missionários se transformaram, em 30 cidades paraguaias, nos verdadeiros chefes civis e religiosos da comunidade indígena<sup>377</sup>.

<sup>376</sup> KERN, Arno, 1982, op. cit., p.107.

<sup>377</sup> ARMANI, Alberto apud. KERN, Arno, 1982, op. cit., p.133.

Os jesuítas não puderam escapar, assim, da dupla função: política e religiosa. Para tanto, precisavam ter conhecimentos muito amplos, que passavam pelos campos da administração geral, da gestão econômica, militar, judiciária e também pela medicina, olaria e até metalurgia. A esse respeito, há uma frase do Padre Cardiel que afirma que, se os aspectos relacionados às atividades temporais vão bem, os espirituais, conseqüentemente, também ficam bem. Isso resume a situação vivida nas Missões<sup>378</sup>.

Kern também discorre em seu texto sobre a autoridade exercida pelos missionários, analisando a situação dos mesmos que ora defendiam os indígenas contra os encomendeiros e bandeirantes paulistas, ora coordenavam as atividades econômicas. Na atuação como sacerdotes ou defensores da moral e dos costumes cristãos, desempenharam, portanto, funções múltiplas e complementares, que acabaram se tornando inseparáveis.

Não se pode esquecer, todavia, da dependência dos missionários em relação a organismos políticos de decisão externos. Isso criou uma certa ambigüidade, que caracterizou a ação política dos padres. Os curas, como já discorri brevemente, eram agentes de execução de uma política que tem origens variadas, obedecendo a decisões da Igreja e da própria Companhia de Jesus, ordem religiosa não monástica. Eles representam, assim, as autoridades superiores junto aos seus paroquianos e administrados, principalmente pelo fato de terem sido nomeados para a função que exercem e não pertencerem à sociedade tribal guarani, que depende de sua jurisdição e de sua autoridade. Mas, por outro lado, o Cura representava os indígenas missioneiros perante o Superior das Missões, os Bispos e os Governadores, e deveria transmitir a esses as reivindicações e aspirações dos seus paroquianos<sup>379</sup>.

Kern enfatiza a *ambigüidade* e um certo desconforto gerados por essa dupla função, uma vez que a perda da confiança da população missioneira poderia pôr em

<sup>378</sup> CARDIEL, apud: HERNÁNDEZ, Pablo. *Organización social de las doctrinas guaraníes de la compañía de Jesus*. Barcelona: G.Gili, 1913, p.514.

<sup>379</sup> KERN. op. cit, p.134.

risco a autoridade dos religiosos, que se mantinha pela força da fé e por suas personalidades próprias. Por isso, o poder de que dispunham lhe permitia não só executar as decisões políticas tomadas pela sociedade global, como também defender os interesses da sociedade guarani.

Isso implica reconhecer que os curas missioneiros tinham uma certa liberdade em relação aos órgãos de decisão superior, pois suas opiniões emitidas nas assembleias locais de jesuítas, por meio do Superior e do Provincial, poderiam chegar ao Conselho das Índias e modificar a vontade dos governantes do Império Espanhol. Os conselhos dos jesuítas podiam, pois, atingir o limite de desviar a linha decisória imperativa do absolutismo espanhol e fazer prevalecer, eventualmente, os interesses locais da comunidade indígena, como ocorreu na questão do tributo, das armas de fogo para a milícia indígena e da manutenção dos encomendeiros, afastados dos indígenas missioneiros. Entretanto, jamais essa liberdade de defesa dos interesses políticos locais pôde atingir um grau de autonomia, devido aos controles sucessivos impostos pelas visitas de provinciais, bispos e governadores. E é apenas na análise das relações entre os missionários e seus numerosos paroquianos indígenas que se pode compreender a real complexidade das funções por eles desempenhadas<sup>380</sup>.

As questões mais evidentes no imaginário atual a respeito dos jesuítas estão relacionadas ao seu papel enquanto educadores, o que constituiu uma tradição desenvolvida não só nesse Estado, como em várias regiões do Brasil e também em outros países. No Rio Grande do Sul, pode-se tomar como exemplo a trajetória desenvolvida pelos jesuítas em São Leopoldo. A partir do pequeno Colégio Conceição, surgido em 1869 com apenas oito alunos matriculados, eles criaram, em 1912, o seminário de São Leopoldo. Em 1953, fundaram a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, para, finalmente, a partir de 1969, com a reunião de várias faculdades, desenvolverem suas atividades como Universidade do Vale do Rio dos Sinos, a

---

<sup>380</sup> KERN. op. cit, p.135.



UNISINOS. Essa instituição de ensino, que hoje oferece mais de 35 cursos de graduação e diversos em nível de pós-graduação, completou 30 anos em 1999, ocasião em que foi lançado um livro fartamente documentado com imagens sobre, justamente, a trajetória dos jesuítas junto às antigas reduções<sup>381</sup>.

Outro aspecto que envolve o imaginário acerca dos religiosos no Rio Grande do Sul é a devoção aos chamados mártires do Caaró. Ela é bastante significativa por desencadear constantemente manifestações de religiosidade que, a partir de 1978, deixaram de ser atividades específicas do povo rio-grandense para, após um encontro trinacional de bispos em Posadas, na Argentina, tornar-se uma devoção latino-americana.

Em 1978, as comemorações do 350º aniversário da morte dos padres jesuítas no atual Rio Grande do Sul – território que, na época em que ocorreram os martírios, era espanhol – oportunizaram debates acerca de uma unificação para a própria denominação que esses jesuítas recebiam, uma vez que eram chamados de *mártires rio-platenses* nos países vizinhos e *mártires rio-grandenses* no Brasil. As discussões em torno dessa questão resultaram na denominação consensual de *mártires das Missões* ou *mártires de las misiones*. Outra questão acordada foi a denominação do ano de 1978 como o *ano dos mártires* no Brasil, *ano da evangelização* na Argentina e *ano das vocações* no Paraguai. Tudo culminando com uma peregrinação internacional a Caaró, em 19 de novembro de 1978, local que tem recebido romeiros de várias regiões da América Latina.

O Santuário do Caaró, principal atrativo de Caibaté, foi o local do martírio dos padres Roque Gonzales e Afonso Rodrigues, jesuítas pioneiros na catequização dos índios da região. O atrativo é composto por uma capela, um monumento em homenagem aos mártires (canonizados pelo papa João Paulo II em 1988) e um bosque com 15 estações da Via Sacra, feitas em pedra monolítica e que conduzem a uma fonte que, segundo a tradição local, é milagrosa.

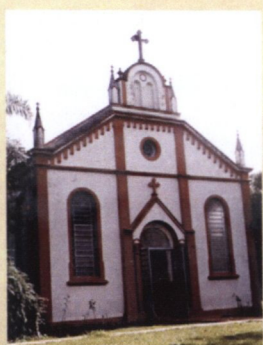


Fig. 74 - Folder turístico de Caaró

<sup>381</sup> TAVARES, Eduardo et alli. *Missões*. São Leopoldo: Unisinos, 1999.

A devoção aos mártires foi ampliada para a América Latina, conforme se pode depreender da afirmação de Rabuske, de que *toda bacia do Prata tem em nossos Três Mártires um sentido incalculável, sobretudo religioso e humano, indo ampliar-se para toda igreja na América Latina e, em seu aspecto missionário, para todo o Universo Cristão*<sup>382</sup>. Em sua argumentação, Rabuske compara o significado de Nóbrega, Anchieta e Vieira para o Brasil das regiões Central e do Norte, bem como do dominicano Las Casas, para a América Hispânica e outros missionários, destacando, entre tantos, Ruiz de Montoya, Torres Bolo e Cristóvão de Mendoza.

Um dos aspectos que mais promove a devoção aos mártires das Missões é o que seria o coração do padre Roque Gonzáles, retirado das cinzas por índios cristãos da redução de Candelária. O coração do Pe. Roque foi levado para Roma em 1633 e conservado num relicário. Em 1928, foi trasladado para uma capela do Colégio El Salvador, em Buenos Aires, e depois para o colégio Cristo Rei, em Assunção, no Paraguai<sup>383</sup>.



Fig. 75 - Mártires do Caaró, Catedral de Santo Ângelo.

Assim como as imagens de Sepé Tiaraju, as dos padres jesuítas também são representações que partiram, principalmente, do imaginário pessoal de cada artista. Não há, portanto, uma imagem-símbolo dos padres. Novamente, não há um *rostro*. Entretanto, as figuras dos padres são facilmente identificáveis em vista da indumentária eclesiástica e da postura que os mesmos, nessas representações, assumem: erguendo a cruz latina ou a

<sup>382</sup> RABUSKE, Arthur, S.J. *Ano dos Mártires das Missões. Subsídios de leitura e reflexão missionária oferecidos por Arthur Rabuske*, S. J. Porto Alegre: Livraria Editora Pe. Réus, 1978, p. 4-5.

<sup>383</sup> RABUSKE, op. cit, p. 37-45.

mão para o céu, bem como insinuando uma bênção. Nas imagens analisadas, o que distingue esses personagens dos demais são, portanto, tal vestuário e o comportamento, que sintetizam o *modo vivendis* desses religiosos. O símbolo da Companhia de Jesus (JHS), evidentemente, é um elemento que também facilita a identificação dessas figuras, bem como os elementos que eles porventura portam.

### 4.3 As imagens da Cruz de Lorena e de Nossa Senhora da Conquista

Conforme Cirlot, a cruz como emblema gráfico tem sido universalmente utilizada, principalmente devido à influência cristã. Centenas de formas de cruzes estão registradas em livros de simbolismo gráfico, o que nos permite descobrir o sentido particular de cada desenho. Há, por exemplo, a Cruz Ansada, da tradição egípcia, que simboliza a vida; há a Cruz Suástica, consagrada como símbolo do Nazismo; a Cruz de Santo André, em forma diagonal; a Cruz Grega, com os quatro braços do mesmo tamanho, muito utilizada como base para as plantas arquitetônicas de igrejas ao longo da Idade Média; Cruz de Malta, ou dos Joanitas, que é a insígnia da Ordem dos Cavaleiros da Cruz, entre várias outras<sup>384</sup>. Muitas dessas cruzes se encontram em insígnias militares e como elementos simbólicos de ordens religiosas, estando relacionadas também a interpretações místicas<sup>385</sup>.

Lexikon<sup>386</sup> explica que a cruz é um dos símbolos mais antigos e mais amplamente difundidos, exercendo diversos significados nas diferentes culturas. No Cristianismo, em razão da cruz em que Cristo morreu, ela recebeu o significado especial de símbolo do sofrimento e também do triunfo de Cristo.

<sup>384</sup> BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999, p. 80.

<sup>385</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo. op. cit, p.197.

<sup>386</sup> LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2002, p.70.



Nas artes plásticas cristãs, as formas mais comuns são a cruz grega e a latina.



Fig. 76 - Cruz grega



Fig. 77 - Cruz latina

A primeira, que se caracteriza por ter os quatro braços de igual tamanho, é comumente encontrada nos países em que a Igreja Ortodoxa atua, como na Rússia, na Grécia e na Turquia. A maioria das principais basílicas e catedrais dessas regiões apresenta, inclusive, planta arquitetônica em formato dessa cruz. Já a chamada cruz latina, que é a cruz que referencia aquela em que Cristo teria morrido, foi adotada, desde o princípio da Idade Média, em todas as outras regiões da Europa, sendo o símbolo maior da Igreja Católica Apostólica Romana.

A forma da cruz atua também como um gesto de benção e de benzedura. Segundo Udo Becker, na iconografia cristã ela adquiriu o significado de *árvore da vida, de onde brotam flores e folhas, como símbolo da superação da morte*<sup>387</sup>. Para Frutiger, a cruz é considerada o  *sinal dos sinais*, pois, por meio da intersecção entre duas linhas, estabelece uma precisão que possibilita seu uso por matemáticos, arquitetos, geógrafos e geólogos, entre outros, para designar a posição exata de um ponto<sup>388</sup>. É também o símbolo elementar mais usado em todo o mundo para indicar um centro, tendo sido adotado nas mais diversas mitologias. A relação pictórica e a semelhança de sua silhueta com a forma humana transformaram-na no principal símbolo da fé cristã. Desde antes de Cristo, inclusive, esse sinal já remetia a divindades no Egito, na Grécia e na China.

Foi ao longo da Idade Média que o cristianismo se apoderou da cruz, condensando nela a história da salvação e da paixão do Salvador. A cruz simboliza, portanto, o crucificado, o Cristo, o Salvador, a Segunda pessoa da Santíssima Trindade, sendo identificada com a sua história humana. Com o tempo, o uso desse elemento se estendeu à heráldica, à sinalização, ao vestuário e à decoração.

A cruz com dois braços transversais, conhecida como Cruz de Lorena e, no

<sup>387</sup> BECKER. op. cit, p. 81.

<sup>388</sup> FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos. Desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.29.

Rio Grande do Sul, como Cruz Missioneira, provém da Grécia, onde é bastante comum. Sua presença no Estado está intimamente ligada ao trabalho de evangelização dos jesuítas junto aos guaranis dos Sete Povos.

A Cruz de Lorena já foi chamada de Cruz de Caravaca, pela semelhança formal entre as duas. Essa última tem sua peça original na cidade de Caravaca de La Cruz, situada na região de Murcia, Espanha. Ancara afirma que essa relíquia está ali desde 1.232. Na época, a localidade estava sob domínio muçulmano. Segundo o mito da região, no dia 3 de maio de 1232, um padre teria se disposto a rezar uma missa para saciar a curiosidade do *sayd*, que queria ver como se dava o rito cristão. Entretanto, para efetivar a cerimônia, o religioso teria dito que precisava de um crucifixo, sem o qual não seria possível a realização do ato litúrgico. Foi o momento em que, pela janela do salão, teriam surgido dois anjos trazendo a cruz, que foi colocada no altar improvisado. A tradição conta que, depois da comprovação de que era a mesma cruz do antigo patriarca da Igreja Oriental de Jerusalém, toda a corte muçulmana teria se convertido. A Cruz de Caravaca difundiu-se por toda a Europa, principalmente ao longo do século XVI, quando várias ordens religiosas, a exemplo dos jesuítas, assentaram-se naquela região da Espanha<sup>389</sup>.

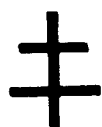


Fig. 78 - Cruz patriarcal

Segundo Wanda Martins Lorêdo, a Cruz de Lorena/Cruz de Caravaca – chamada ainda de cruz arquiépiscopal ou cruz processional – geralmente tem dois braços, um maior que o outro. Ela era levada pelos altos dignatários da Igreja, ou por acólitos a sua frente, representando a cruz de Cristo. Até o século VIII, essa cruz era insígnia específica do Papa, passando, a partir de então, aos arcebispos, aos patriarcas e aos bispos metropolitanos. De acordo com a mesma autora, o seu braço superior, menor que o inferior, representaria a tábua em que Pilatos teria mandado inscrever o dístico *Jesus de Nazaré, Rei dos Judeus*<sup>390</sup>.

<sup>389</sup> ANCARA, Pércio. In site [www.eon.com.br](http://www.eon.com.br), acessado em 20/01/2003.

<sup>390</sup> LORÊDO, Wanda Martins. Iconografia Religiosa - Dicionário rático de Identificação. Rio de Janeiro: Pluri Edições, 2002, p. 376 - 377.

No século XVII, com o grande projeto de catequização dos indígenas da América espanhola e portuguesa, os missionários jesuítas trouxeram a Cruz como proteção divina aos perigos que o Novo Mundo representava, principalmente depois do martírio dos jesuítas pioneiros mortos pelos índios dos primeiros tempos.

Os relatos do padre Montoya destacam a importância que a mesma, enquanto maior símbolo da cultura cristã, teve para os jesuítas, no trabalho da conquista espiritual dos indígenas. Esses a levavam nas mãos e, ao fundarem uma redução, colocavam-na sempre no lugar onde se situaria a aldeia<sup>391</sup>.

Segundo Branislava Susnik, a cruz não era entendida diretamente pelos índios, *que a consideravam um poder mágico ou similar ao que o xamã podia ter em suas mãos com o soar do Mbaraká, instrumento musical que, pela crença guarani, continha uma alma, que os nativos chamavam de aivú*<sup>392</sup>.

Lizete Oliveira destaca a importância que o uso de ícones teve no contato entre o Novo e o Velho Mundo para a transmissão de mensagens e na tecelagem dessa nova rede de significados que permitiu a intersecção dos dois mundos. Em sua análise, afirma que esse tipo de transmissão aconteceu *através de uma relação de analogia com o objeto*, que intermediou as transmissões de mensagens entre o europeu e os índios<sup>393</sup>.

Analisando os diferentes modelos de cruz, percebi que a cruz que atualmente se encontra em São Miguel das Missões parece ser uma fusão de vários elementos de diversas cruzes. A sua forma com dois braços provém da cruz patriarcal, ou dos cardeais. O que a diferencia, porém, são as suas extremidades que, assim como a cruz trifoliada,

<sup>391</sup> MONTOYA, Antonio Ruiz de. Conquista Espiritual feita pelos religiosos da Companhia de Jesus nas províncias do Paraguay, Paraná, Uruguai e Tape. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997, p.129, 136 e 196.

<sup>392</sup> SUSNIK, Branislava. *El rol de los indígenas en la formación y en la vivencia del Paraguay* (Tomo I). Asunción: Instituto Paraguayo de Estudios Nacionales (IPEN), 1982, p. 162.

<sup>393</sup> OLIVEIRA, Lizete Dias de. *Iconografia Missioneira – um estudo das imagens das reduções jesuítico-guarani*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS. Porto Alegre: PUCRS, 1993. p. 80.

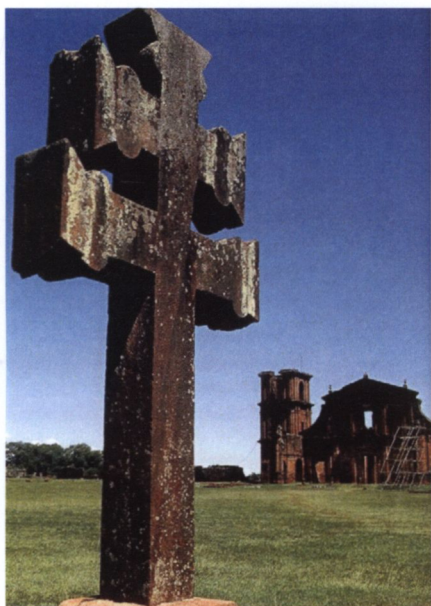


Fig. 79 - Cruz de Lorena em S.Miguel

apresenta uma forma arredondada que se alonga conforme a base de um triângulo invertido. Sabe-se que essa cruz estava, originalmente, junto aos remanescentes da antiga redução de San Angel Custódio. Feita em bloco monolítico de arenito, mede 290 centímetros de altura, tendo sido levada para São Miguel em 1938, por ocasião do tombamento das ruínas como patrimônio histórico nacional, com a criação do SPHAN<sup>394</sup>.

Segundo Gladis Pippi, a Cruz de Lorena já foi incorporada ao imaginário do povo rio-grandense como o símbolo máximo da espiritualidade da região das Missões. Ela é ofertada, em forma de relíquia peitoral, ou em forma de uma miniatura com um pedestal, àquelas pessoas que se quer bem. Os dois braços, segundo ela, são interpretados pela compreensão popular como uma representação da fé redobrada. Já os ocultistas fazem uma ligação dessa cruz com os símbolos secretos dos Cavaleiros Templários que, na época do seu surgimento, em Caravaca, ocupavam fortalezas militares para expulsar os mouros da Espanha<sup>395</sup>.

Atualmente, a chamada cruz missioneira, feita em couro, madeira e até ouro, é usada como símbolo identitário. Aparece em documentos oficiais da Igreja, como nos da Diocese de Santo Ângelo, em túmulos de pessoas ligadas ao movimento gauchesco, como no de Cenair Maicá, em camisetas oficiais de times de futebol da região das Missões, entre outros. Um exemplo possível de ser visualizado é a imagem da cruz no trevo da BR 285, entre os municípios de Entre - Ijuís e São Miguel das Missões.



Fig. 80 - Cruz do trevo da BR 285

<sup>394</sup> Documento de solicitação da transferência assinado pelo então presidente do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco para o prefeito de Santo Ângelo, arquivado no IPHAN – 12ª regional Porto Alegre.

<sup>395</sup> PIPPI, Gladis. Texto inédito cedido pela autora, Santa Maria, 2002.



Assim como a fachada da catedral de São Miguel, a cruz é um elemento que demarca o *espaço missioneiro*. Por si só, a cruz pode referenciar a região noroeste do Rio Grande do Sul, a presença jesuítica nos Sete Povos e todo o patrimônio histórico-cultural do qual a população regional se considera herdeira. Essas mesmas pessoas parecem considerar esse fato um motivo de especial orgulho, que faz com que se auto-denominem gaúchos-missioneiros, considerando-se, por isso, *mais gaúchos que os demais*, uma vez que nasceram ou vivem na região que teria constituído as origens do Estado e do próprio *gaúcho*. Dessa forma, a cruz missioneira também pode ser vista como um dos elementos constitutivos do mito de origem.

No século XX, essa cruz também passou a fazer parte das armas, do escudo e dos brasões de municípios da região, bem como de clubes culturais, esportivos e de armas episcopais. Sobre essa questão, o padre Rabuske afirma:

A todos os que valorizaram essa cruz missioneira de uma forma ou outra, erguendo-lhe monumentos em lugar de destaque ou colocando-a em seu escudo, armas ou brasões, seja expressa nossa admiração reconhecida, pois no mínimo estiveram de bom aviso e acertaram com um simbolismo formidável, regional e universal. Essa cruz, assim entendida, abandona sua matéria pétrea, digamos de grês, cria raízes, mostra seiva vital, vira em árvore e apresenta folhas de esperança, flores de beleza especial e frutos de libertação, de cultura e progresso onímodo, no presente e para o futuro<sup>396</sup>.

Nas produções artísticas analisadas ao longo desta tese, ela parece referenciar, justamente, o *espaço em si*. Símbolo regional extremamente forte, a cruz garante a identificação imediata por parte do público, pelo menos do rio-grandense, aparecendo não apenas em pinturas e esculturas, como, de forma icônica, em mapas turísticos, outdoors, sinalizações rodoviárias e de trânsito, em campanhas publicitárias diversas, camisetas, adereços pessoais, jóias, chaveiros, em toda forma de *souvenirs*.

Outra imagem bastante recorrente na produção artística é a de Nossa Senhora

---

<sup>396</sup> RABUSKE, op. cit, p. 26-27.

Conquistadora, trazida para o Brasil pelo padre Roque González. Essa imagem, cuja pintura é atribuída ao irmão Bernardo Rodríguez<sup>397</sup>, possui os mesmos atributos encontrados na invocação de Nossa Senhora da Conceição, ou seja: a Virgem aparece sobre uma peanha, pisando uma serpente, tendo as imagens do sol e da lua junto dela; em torno de seu corpo, ou também junto aos pés, várias cabeças de anjos aparecem, como que a glorificá-la. Conforme Edésia Aducci a *Imaculada Conceição* é a Virgem que foi concebida sem pecado e que também concebeu sem pecado. Ela é, portanto, *imaculada, pura, santa*. Desde a chegada dos portugueses ao Brasil, a terra de Santa Cruz foi a essa santa consagrada. Algum tempo depois, quando os primeiros jesuítas começaram seu processo de evangelização junto à região meridional da América Latina, ali chegaram com a invocação de Nossa Senhora Conquistadora<sup>398</sup>.

Analizando a iconografia relacionada à Nossa Senhora, Darko Sustersic afirma que, *desde o início das missões na América, a figura representada com maior frequência foi a de Maria, mãe de Deus e conquistadora, por isso suas imagens constituem um tema que permite um estudo comparativo dos diversos estilos e um acompanhamento das diferentes representações em todos os períodos da cultura jesuítico-guarani*<sup>399</sup>.

Segundo esse historiador, essas imagens eram levadas pelos missioneiros desde suas primeiras incursões pelas selvas, pintadas em panos que exerciam influência sobre os guaranis, ajudando a *abrir seus corações na conquista espiritual*. Mais tarde, essas pinturas foram transformadas em imagens de vulto, muitas delas representando a Virgem de modo semelhante às figuras indígenas, com as mãos postas e o cabelo solto, acompanhada do emblema de uma grande lua<sup>400</sup>.

A utilização das imagens de astros como o sol e a lua, junto à figura da Virgem,

<sup>397</sup> RABUSKE, op. cit., p. 27

<sup>398</sup> ADUCCI, Edésia. *Maria e seus títulos Gloriosos*. São Paulo: Edições Loyola, 1999, p.17 - 18.

<sup>399</sup> AFFANI, Flavia. "La recepción del tema de la resurrección de Cristo y su reinterpretación en las misiones jesuíticas" In: *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires, CAIA, FFYL, UBA, 1997, p.141-151, apud Sustersic, p.368.

<sup>400</sup> GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.109.

é explicada por Flavia Affani como *metáforas visíveis evocadas em formulações mítico-poéticas, que só se diferenciavam do cristianismo em suas expressões literárias e rituais, coincidindo com seus conteúdos emocionais profundos*. Em seu estudo, a autora diz que é possível constatar que a ressurreição dos mitos guaranis e a nova fé pregada pelos jesuítas se fundiram com bastante naturalidade. *Essas superposições míticas aparecem em determinadas festividades e numa devoção especial pelo culto de certas imagens que eram exibidas nas emotivas cerimônias da madrugada do Domingo de Páscoa, com o encontro da Mãe, Tupäsy Ñuguiti, com seu filho ressuscitado.*

Segundo Sustersic, a lua junto aos pés da Virgem passou a ter, na América, um caráter diferente da simbologia originada da Europa. *O símbolo da lua foi acolhido naturalmente entre os guaranis e outras etnias americanas, que viam nesse emblema astral a assimilação da nova religião com algumas de suas antigas tradições*<sup>401</sup>. Isso configura o fenômeno que Serge Gruzinski denomina de *imagens mestiças, ou mestiçagem das imagens*<sup>402</sup>.

Uma das primeiras imagens mencionadas pelos documentos jesuíticos era uma pintura de uma Virgem que acompanhava o padre Roque González em todas suas viagens, e que passou a ser denominada *A Conquistadora*, pelo papel essencial que desempenhou nos primeiros encontros da chamada *Conquista Espiritual*.

Essas imagens da Mãe de Deus exerceram uma influência muito grande sobre os guaranis, devido a uma série de equivalências teogônico-míticas, que permitiram a sobrevivência das suas crenças ancestrais. Por isso, Sustersic diz que é possível afirmar que a pronta aceitação da nova religião pelas etnias guaranis pode ser explicada pelas profundas similitudes entre os dois sistemas religiosos. Segundo o historiador, isso se insere na *recepção* que o guarani fez das mesmas e de sua fascinação pela possibilidade dos olhares frontais com os retratos da Virgem, o que desenvolvia uma relação *eu-tu*,

<sup>401</sup> AFFANI, Flavia, p. 141 - 151, apud Sustersic, p.368.

<sup>402</sup> GRUZINSKI, Serge. O pensamento Mestiço. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 109.

gerando uma nova e profunda reciprocidade de conquistas. *Antes do prazer estético, o receptor guarani encontrava nas imagens uma profunda relação emocional e de conhecimento, o que gerava uma influência direta, uma conquista e uma devoção que se difundiu durante a experiência missioneira* e que, segundo testemunhos de viajantes do século XIX, como Auguste de Saint Hilaire, permaneceu mesmo após a desestruturação das Missões<sup>403</sup>.

Essas imagens são documentos valiosos que permitem conhecer a cultura e a religiosidade guarani durante o período das Reduções. No Museu de São Miguel, por exemplo, encontram-se várias esculturas de Nossa Senhora da Conceição. Uma delas é uma figura feminina (1,22m de altura) com o Menino Jesus nos braços que, segundo Claudete Boff, segue um modelo muito parecido com o da Imaculada Conceição do escultor espanhol Martinez Montañés (1629), que teria influenciado diversos escultores jesuítas que estiveram nas Missões<sup>404</sup>. Há também, no mesmo acervo, outra imagem em que, no lugar do manto e da auréola junto à cabeça, há flores. Uma terceira, de acordo com a pesquisadora, chama a atenção pela *peculiar singularidade do geometrismo que o artista guarani deu ao panejamento das vestes da Virgem*. De acordo com Claudete Boff, algumas peças apresentam detalhes que permitem deduzir uma hibridação das características do Barroco com as da cultura indígena, seja por grafismos um tanto ingênuos em alguns detalhes das roupas de Nossa



Fig. 81 - N. Sra. Conceição - Museu de S.Miguel

<sup>403</sup> SUSTERSIC, Darko, op. cit., p.383.

<sup>404</sup> BOFF, Claudete. *A imaginária Guarani. O acervo do museu das Missões*. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: UNISINOS, 2002, p.146.



Senhora, seja por detalhes nas feições ou nos cabelos longos e soltos à moda indígena.

Essa historiadora destaca que a veneração à Virgem Maria em toda América repetiu-se com variações locais. Há, inclusive, uma série de imagens que apresenta



Fig. 82 - N.Sra. Conceição

características étnicas dos indígenas, como o desenho dos cabelos: soltos, longos e lisos. Outras esculturas, como uma grande Nossa Senhora da Conceição (2,10 m de altura), igualmente integrante do acervo do Museu de São Miguel, apresenta adorno de flores locais nos cabelos, simplicidade nas formas e acabamento contrastando com as linhas curvas e o movimento da cobra que a Virgem tem



Fig. 83 - N.Sra. Conceição

sob seus pés. Um aspecto essencial dessa imagem é a expressão do rosto, com os olhos voltados ao céu e a boca semi-aberta, num momento de emoção e êxtase.

O incentivo e a valorização de Maria, considerada a principal mediadora junto a Deus, fez com que se desenvolvessem devoções especiais pela sua natureza humana e de mãe de Jesus Cristo. A força das imagens na catequização dos índios ficou evidente pela sua presença nas igrejas, nas procissões e em todos os momentos festivos, conforme relatos dos jesuítas, e, principalmente, pela quantidade de imagens possíveis de serem vistas nos museus que existem na Argentina, no Brasil e no Paraguai<sup>405</sup>.

As imagens de Nossa Senhora Conquistadora podem, até hoje, ser encontradas em madeira ou pedra, em todo território habitado ou freqüentado antigamente pelos jesuítas e guaranis. Há, inclusive, um dia dedicado à festa em sua homenagem: 12 de outubro, mesmo dia da Padroeira do Brasil, Nossa Senhora de Aparecida.

<sup>405</sup> BOFF, op. cit, p.152.

#### 4.4 As imagens da Cobra M'Boiguaçu e da Casa de M'Bororé

Conforme o exposto no terceiro capítulo, as chamadas lendas missioneiras foram representadas tanto em gravuras como em pinturas dos artistas no Rio Grande do Sul. Uma das lendas mais conhecidas, que envolve a imagem de uma cobra, é a da M'Boiguaçu de São Miguel, ou lenda da Cobra Grande, sobre a qual já me referi no capítulo anterior.

Segundo Frutiger, a imagem da cobra ou serpente é uma das representações mais usadas em todos os tempos, tendo uma posição de destaque em várias culturas, *na decisão simbolizada entre a vida e a morte*, pela associação do medo da possibilidade de uma mordida fatal, daquele ser escondido na terra, que poderia surgir do meio das plantas ou das pedras e trazer a morte. Da mesma forma, outra associação advém da semelhança com o símbolo fálico, *em conjunto com a idéia de fonte da vida, coloca o animal sob uma luz completamente ambivalente: portador da morte-gerador da vida*<sup>406</sup>.

Já para Cirlot,

*a serpente é simbólica por antonomásia da energia, da força pura e só, daí suas ambivalências e multivalências. Outra razão para a diversidade de seus aspectos simbólicos deriva que estes provêm ou da totalidade da serpente ou de um de seus traços dominantes: avanço sinuoso de réptil, associação freqüente à árvore, e analogia com suas raízes e ramos, mudança de pele, língua ameaçadora, esquema ondulante, silvo, forma de ligação e agressividade no enlaçamento de suas vítimas, etc. Outra causa de sua multivocidade simbólica depende da localização de sua vida: na floresta, no deserto, nos lagos e tanques, nos poços e fontes*<sup>407</sup>.

No Ocidente, a cobra pode simbolizar tanto a sabedoria abissal como o princípio do mal, força da destruição, sedução, pecado, culpa e princípio do mal inerente a tudo o que é

---

<sup>406</sup> FRUTIGER, Adrian. *Sinais & Símbolos. Desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 217.

<sup>407</sup> CIRLOT, op. cit, p. 521-526.

terreno. Pode ser também força magnética, força vital que determina nascimentos e renascimentos, símbolo da ressurreição (pela troca da pele). É identificada com a roda nos símbolos gnósticos do Ouroboros, que é a serpente que morde a própria cauda. Isso demonstraria a sua capacidade de se nutrir com a própria morte ou se aniquilar, para depois renascer, simbolizando o eterno retorno<sup>408</sup>. A idéia de um renascimento iguala-se à representação do mistério da eternidade. No uso ocidental, a serpente também se transformou no símbolo e, posteriormente, na marca ou emblema da medicina ou da farmácia<sup>409</sup>.

Analisando a lenda da M'Boiguaçu, do ponto de vista do historiador, Julio Quevedo e Carlos Bento Filho afirmam que os acontecimentos nela narrados referem-se a um momento em que ocorre a descaracterização da cultura missioneira, em que, após o advento dos valores cristãos, a comunidade enfrenta um processo de descristianização. Segundo eles, pode-se perceber que a lenda ratifica essa situação, *quando narra que a população restante passa a morar no interior do templo, descaracterizando-o, portanto, como espaço sagrado*. Dessa forma, a M'Boiguaçu

...transforma-se num desafio irremediável à comunidade. Ela emerge da memória da tradição oral para justificar a desestruturação histórica da experiência missioneira. O mito da cobra grande transforma-se num destino inexorável ao qual o homem estaria fadado, explicando assim um paradoxo criado pelas Coroas Ibéricas, pós Tratado de Madrid<sup>410</sup>.

A interpretação desses autores enfatiza o contexto ao qual a lenda se refere, isto é, quando, após o Tratado de Madrid e a expulsão dos jesuítas, aos poucos o espaço guaraníco das reduções foi se desestruturando. As novas administrações leigas desconsideraram completamente o projeto jesuítico e não conseguiram manter a coesão nas aldeias missioneiras que foram aos poucos, sendo abandonadas. Pelo

<sup>408</sup> CIRLOT, p. 525.

<sup>409</sup> FRUTIGER, op. cit, p.218.

<sup>410</sup> SANTOS, Julio Ricardo Quevedo dos e BENTO FILHO, Carlos Cezar. Povoados Missioneiros e Identidade Regional. In: BELLOMO, Harry Rodrigues (Org.). *Rio Grande do Sul— Aspectos da cultura*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994. p. 21- 39.



relato de Saint-Hillaire, viajante francês que esteve no Rio Grande do Sul no início do século XIX, pode-se imaginar as condições em que se encontravam os Sete Povos<sup>411</sup>.

À imagem da cobra, no Rio Grande do Sul, são atribuídos diversos significados: ela pode representar medo e ameaça, como na lenda da M'Boiguaçu, e imagem misteriosa, como na lenda da Teniaguá. A figura da serpente aparece também nas obras que citam a Nossa Senhora da Conquista, cujas características, como já apontei, provêm da imagem de Nossa Senhora da Conceição.

Levando em consideração essas concepções do imaginário rio-grandense, relacionadas à ameaça, ao mistério e ao medo, acredito ser possível atribuir à lenda exatamente esses significados. A ameaça da desintegração do mundo missioneiro, que de fato ocorreu, os mistérios e possíveis perigos das novas situações que deveriam ser enfrentadas e os medos naturais que o desconhecido provoca nos homens de qualquer *tempo ou espaço*. No caso dos guaranis que já haviam sofrido toda uma mudança de identidade para adaptar-se às novas condições de vida nas reduções, a situação se apresentava duplamente grave. Além de não terem mais suas terras, fundamentais para sua identidade, quem seriam eles dali por diante? Em que condições poderiam sobreviver?

Outra lenda importante, desta vez referenciando o mito dos tesouros escondidos, é a da Casa de M'Bororé, sem portas nem janelas, sobre a qual já discorri anteriormente. Segundo sua narrativa, dentro dela haveria um rico tesouro guardado por um guarani que a vigiava dia e noite, como uma espécie de guardião para evitar que alguém tivesse acesso aos ricos tesouros ali escondidos pelos jesuítas.

A casa tem diversos significados. Conforme Chevalier, ela, assim como a cidade e o templo, *está no centro do mundo*, sendo considerada também a *imagem do universo*, que pode significar, na acepção de Gaston Bachelard, *o ser interior e também um*

---

<sup>411</sup> SAIT-HILLAIRES, Auguste. *Viagem ao Rio Grande do Sul* (1820-1821). São Paulo: Itatiaia, 1974.

*símbolo feminino com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno. Na concepção irlandesa de habitação, a casa simboliza a atitude e a posição dos homens em relação às forças soberanas do outro mundo*<sup>412</sup>.

Udo Becker frisa que, à semelhança da cidade e do templo, a casa como espaço ordenado e fechado é símbolo do cosmo ou da ordem cósmica <sup>413</sup>. Para Cirlot, ela é associada pelos místicos ao elemento feminino do universo, que, por seu caráter de vivenda, produz uma forte identificação entre esta, o corpo e pensamentos humanos<sup>414</sup>.

Numa analogia a essas interpretações o argumento da lenda, da casa fechada, sem portas nem janelas, pode simbolizar o cosmos missioneiro como um espaço ordenado e fechado, uma espécie de *mundo em separado* conforme se sabe que, de certa forma, os povoados missioneiros constituíram. Para os conhecedores da história das Missões, acredito ser possível afirmar que a casa de M' Bororé pode retomar vários aspectos. Em primeiro lugar o próprio nome de M'Bororé é muito familiar aos estudiosos do tema, pelo fato de ser esta a denominação do local onde ocorreu a batalha que foi decisiva para a expulsão dos bandeirantes paulistas que assolaram as Missões do Tape em 1641.

Essa concepção de um mundo em separado, ao qual, os espanhóis do entorno colonial tivessem dificuldade de acesso, deve-se ao fato de normas criadas pelos jesuítas, que não permitiam o livre acesso dos visitantes, pois eles não queriam que os mesmos *contaminassem* os guaranis com seus hábitos pecaminosos como as bebedeiras, por exemplo. Na verdade sabe-se que a luta contra as bebedeiras que entre os índios estavam ligadas ao uso de bebidas ingeridas nas festividades e em caráter ritualístico foi muito forte. Segundo Furlong os jesuítas substituíram o uso das bebidas como a chicha pela ingestão do chimarrão<sup>415</sup>.

<sup>412</sup> CHEVALIER, op. cit, p. 196-197.

<sup>413</sup> BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999, p. 58-59.

<sup>414</sup> CIRLOT, op. cit, p. 141-142

Por outro lado, o espaço missioneiro conforme já afirmei anteriormente, é analisado por alguns historiadores e antropólogos como tendo sido a única possibilidade de refúgio para os guaranis acudados entre duas frentes colonizatórias, a portuguesa e a espanhola.

Considera-se também que o fato delas terem sido organizadas de maneira a serem auto-suficientes economicamente, originou entre outros, aos mitos dos tesouros escondidos. Sabe-se que a diferença entre as cidades coloniais da época, e as reduções era muito grande, pela sua organização, e, principalmente pela magnificência das igrejas barrocas. A esse respeito inúmeros autores escrevem, destacando especialmente a estética e a imponência do Barroco, chamando atenção especialmente pela igreja e outras edificações localizadas na praça central.

Essa maneira de imaginar as aldeias missioneiras como ricas permaneceu durante muito tempo no imaginário regional não só em forma de lendas como esta aqui analisada, mas em credices, que, especialmente até por volta dos finais da década de 50, ainda faziam com que algumas pessoas falassem muito em *escavar ouro*<sup>416</sup>.

Em texto publicado em primeira edição em 1978, Bruxel<sup>417</sup> desenvolve uma série de argumentos explicativos que tentam comprovar a impossibilidade de tesouros escondidos pelos padres nas Missões. Entre os principais, explicita: em primeiro lugar o fato de não circular moeda nos Trinta Povos, em segundo o fato das exportações de excedentes não ultrapassarem 50 a 100 mil pesos anuais, gerando uma renda, que distribuída entre os povoados, para as compras dos produtos que não conseguiam produzir, não gerava nenhum superávit. Afirma esse estudioso também que a expulsão dos jesuítas em 1768, oportunizou um inventário que possibilitou aos oficiais da ocupação vasculhar tudo e não encontrar nada<sup>418</sup>.

Em estudo mais recente de 1998, Ceres Brum analisa em dissertação de mestrado vários aspectos do lendário missioneiro, lembrando em relação à lenda de

<sup>415</sup> FURLONG, 1962, op. Cit, p. 410.

<sup>416</sup> Eu mesma que nasci e vivi grande parte de minha vida em Santo Ângelo, ouvia, em minha infância, meu avô paterno usar essa expressão *escavar ouro*.

<sup>417</sup> BRUXEL, Arnaldo, *Os Trinta Povos Guaranis*. Porto Alegre: EST/ Nova Dimensão, 1987, p. 92-96.

<sup>418</sup> Bruxel, op. cit, p.94

M'Bororé, em particular, sua ligação com o mito do El Dorado, isto é, *a ilusão de riquezas que os europeus facilmente encontrariam na América* <sup>419</sup>.

Outros aspectos analisados pela autora dessa dissertação passam pela representação dos elementos que a lenda expressa tais como a *fidelidade* do cacique aos padres legitimando seu trabalho de cuidar dos tesouros após a expulsão dos mesmos; *a memória da vida em redução, mesmo com suas contradições e complexidades, como uma experiência feliz na memória coletiva*; e, a relação da *Terra sem males* com as Missões.

Ceres Brum destaca ainda que

O imaginário expresso na lenda indica, desta forma, como caminho para sua interpretação, que a expulsão dos padres, ocasionadora do fim dos Sete Povos pontuou uma nova fase na vida reducional: sua desintegração. A vivificação se dá, no plano do imaginário, pelos sujeitos integrados à experiência através da guarda dos valores missionários na figura de M'Bororé e da tentativa de preservação de suas identidades<sup>420</sup>.

Em suas interpretações nas quais destaca questões da crise identitária guaranítica, Ceres Brum afirma ainda que *a lenda Mbororé não se descaracteriza totalmente de seu universo guarani. A imagem do índio entre o mato fechado e a casa é bastante elucidativa. Ele está entre dois mundos, como as Missões, mostradas através de suas identidades também estiveram.*

Essa questão das identidades tratada por Ceres Brum refere-se a toda uma discussão a respeito do *modo de ser guarani* anterior ao período das reduções e a configuração de uma nova identidade construída a partir das novas condições da vida nas missões. Estruturada ao longo de um século e meio da experiência missionária, esta novamente sofre uma ruptura em função dos tratados de limites e da expulsão

<sup>419</sup> BRUM, Ceres Karam. . *Lendário Missionário: Pedagogia Jesuítica para a integração colonial nos Sete Povos das Missões*. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS: UFSM, 1998, p. 122.

<sup>420</sup> Brum, op. cit, p. 121

dos jesuítas, trazendo novas crises para o povo guarani.

Segundo esse estudo, nessa lenda, assim como em outras relacionadas aos Sete Povos, pode-se ouvir as vozes que *ora falam como índios e ora como padres*. Porém, acima de tudo a lenda chama a atenção para o problema das disputas luso-hispânicas fronteiriças. Expressa também toda a problemática da desestabilização da identidade guaranítica missioneira traduzida na postura do índio guardião dos *tesouros jesuíticos*.

Esses *tesouros* em meu ponto de vista, podem ser interpretados não só em sua acepção material das riquezas representadas pelo ouro e pela prata, razão fundamental do expansionismo europeu e da conquista da América. Podem significar além disso, na visão contemporânea, a riqueza da memória e das referências herdadas da experiência missioneira.

Tomando essas questões aqui elencadas e os estudos empreendidos a partir da presença das imagens da ruína, da casa, da serpente, de Nossa Senhora Conquistadora, da Cruz de Lorena e das várias representações de Sepé Tiaraju e dos padres mártires nas obras de arte analisadas, pude constatar como esses signos e símbolos foram se construindo no imaginário rio-grandense na segunda metade do século XX. Além da presença incisiva deles no universo das artes visuais, os mesmos podem ser encontrados em outras produções culturais, como na literatura, no teatro, na música, no cinema e em diversas outras manifestações que constituem um patrimônio cultural referenciado na história e no passado, mas que está presente e vivo no cotidiano do povo gaúcho, perpassando suas práticas culturais que são apreendidas além das fronteiras do Estado.

Conforme Antônio Arantes<sup>421</sup>, na complexa dinâmica da produção cultural, os grupos sociais conferem condição simbólica diferenciada a determinados lugares, celebrações, marcos naturais ou edificadas, saberes e formas de expressão, criando o repertório aberto e flexível com que se constrói performativa e discursivamente as

---

<sup>421</sup> ARANTES, Antonio A. Patrimônio Imaterial e Referências Culturais. In: *Revista Tempo Brasileiro* (nº 147). Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2001, p.129-139.

fronteiras sociais e as imagens de si e de outrem. O valor patrimonial desse repertório resulta do processo de construção de sentidos de identidade, sentidos esses que passam a estar reflexivamente associados às práticas e aos objetos que lhe dão suporte: às suas referências reconhecidas. Outras questões importantes a destacar nessa análise dizem respeito ao valor patrimonial dessas imagens constitutivas do repertório que circula na sociedade rio-grandense e ao processo de construção de sentidos identitários que passam a estar associados às práticas e aos objetos que lhe dão suporte, isto é: as referências culturais<sup>422</sup>.

O conceito de patrimônio, como sabemos, vem sofrendo ultimamente um alargamento, deixando de se restringir apenas a bens materiais, ruínas, igrejas, monumentos, para ser também a preservação de bens naturais e culturais, considerados *bens imateriais*. Esses, constituídos por costumes, rituais, festas, celebrações e modos de fazer característicos de cada região, enquanto memória de costumes, práticas e saberes, deixam de ser vistos como algo separado, passando a serem considerados como parte indissociável das múltiplas relações que os grupos sociais mantêm com seu ambiente físico, cultural e natural, e também com o não físico<sup>423</sup>.

O valor social do patrimônio depende da maneira como os grupos sociais os investem de sentido. O conceito de patrimônio é perpassado pela dinâmica da preservação/destruição, pois sem a possibilidade da ameaça do desaparecimento, o esforço para a preservação não aconteceria. Dessa forma, no Rio Grande do Sul, as imagens das Missões significam um patrimônio e uma referência cultural.

Conforme esse mesmo autor, as referências culturais,

(...) são as práticas e os objetos por meio dos quais os grupos representam, realimentam e modificam a sua identidade e localizam a sua territorialidade. São referências os marcos e monumentos edificados ou naturais, assim como as artes, os ofícios, as festas e os lugares a que a vida social atribui reiteradamente sentido diferenciado e especial: são os mais belos, os

<sup>422</sup> ARANTES, Antonio A. op. cit. p. 133.

<sup>423</sup> SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. A desmaterialização do patrimônio. In: *Revista Tempo Brasileiro* (nº147). Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 2001, p. 11-22.

mais lembrados, os mais queridos, os mais executados<sup>424</sup>.

Reiterando sua conceituação, Arantes acrescenta que as referências são *sentidos atribuídos a suportes tangíveis ou não*, que podem estar ligados a *objetos, práticas, espaços físicos e lugares construídos*. Esses são como *as relíquias históricas e os legados de família, os bens de raiz, as jóias e obras de arte, ou as fotografias, as narrativas, os conhecimentos e objetos de valor afetivo e pessoal*.

Com as referências é que são construídas *tanto a proximidade quanto a distância social e a continuidade da tradição, assim como a ruptura com uma condição passada ou a diferença em relação a outrem*.

Exemplificando o que considera como referência cultural, Arantes cita o Pão de Açúcar para os cariocas; o conjunto urbano do Pelourinho e a capoeira, para os baianos; o samba e a feijoada para os brasileiros, ao que, certamente, poderíamos acrescentar as Missões para os gaúchos.

Nas obras de arte, a presença de signos indica possíveis significações, que podem ser identificadas pelo espectador. Entretanto, uma imagem artística não é apenas um conjunto de signos articulados, uma vez que ela mesma, enquanto construção imagética, torna-se um *signo*, desta vez novo e único.

Toda forma de arte, ainda que adote as convenções da linguagem comum ou símbolos figurativos aceitos pela tradição, fundamenta seu valor justamente numa novidade de organização do material disponível que, para o fruidor, constitui sempre um acréscimo de informação<sup>425</sup>.

Os signos e símbolos adotados pelos artistas nas obras analisadas nesta tese estão profundamente ligados à identidade gaúcha, aos seus mitos de origem, à sua

<sup>424</sup> ARANTES, Antonio. op. cit, p.129-139.

<sup>425</sup> ECO, Umberto. op. cit. p. 163.



história, à sua memória, constituindo um conjunto de bens culturais aos quais são atribuídos sentidos patrimoniais.

Referindo-se aos sentidos dos bens patrimoniais, Antônio Arantes explica que

(...) estes sentidos não são rígidos e nem fixos. Tradições são inventadas e reinventadas como parte de um complexo trabalho de produção simbólica. (...) O reconhecimento dessa flexibilidade de sentidos é fundamental para entender um segundo aspecto da significação, ou seja, o modo como a cultura participa da política de identidade e dos jogos de mercado<sup>426</sup>.

Continuando a explanação sobre o valor dos bens patrimoniais enquanto valores compartilhados consensualmente, enquanto referências que constituem símbolos imbuídos de significados culturalmente atribuídos, Arantes afirma que o patrimônio enquanto recurso

(...) aponta para o potencial simbólico e funcional que torna o bem cultural passível de ser vivificado e transformado pela vida social tanto em termos práticos (visando o atendimento de necessidades materiais do grupo social) quanto simbólicos (na incorporação a rituais e na construção de atividades que, por assim dizer, re-inventam tradições e identidades).

Nessa perspectiva do patrimônio enquanto recurso, já ressaltai no segundo capítulo que as Missões, sobretudo na última década do século XX, passaram a ser vistas como um *produto cultural*, que oportunizou a constituição de roteiros turísticos de visitação aos sítios dos remanescentes arquitetônicos, aos museus e aos diversos shows, como o do Som e Luz, em São Miguel das Missões. A partir dessa época, especialmente o município de São Miguel das Missões passou a ter no turismo uma importante fonte geradora de empregos e desenvolvimento, com perspectivas de transformá-lo na principal atividade

---

<sup>426</sup> ARANTES, Antonio A. op. cit., 2001, p.133.

econômica da comunidade. Como consequência do aumento do fluxo de turistas, novos empreendimentos e investimentos financeiros foram realizados, oportunizando a construção de hotéis, pousadas, locais para festas e shows, além da montagem de eventos anuais, como o Rodeio Crioulo Estadual, a Semana Missioneira e a Semana do Município<sup>427</sup>.

Mas, de um modo geral, o aspecto que mais tem chamado atenção na última década do século XX e início do XXI é todo um projeto de revalorização das Missões.

Referindo-se à revalorização das Missões, especialmente neste ano em que se comemoram os 65 anos do tombamento de São Miguel como *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* pelo IPHAN e 20 anos do título concedido pela UNESCO como *Patrimônio da Humanidade*, Ana Lúcia Meira, superintendente da Diretoria Regional do IPHAN em Porto Alegre, declara:

Se no século 20 a política de preservação dedicou-se prioritariamente às obras de consolidação das ruínas, preservando os registros materiais da experiência missioneira, no século 21, o retorno dos índios guarani – os verdadeiros donos do lugar – insere, de modo contundente, a questão dos processos culturais vivenciados por seus ancestrais e das formas como hoje são reelaboradas as interferências sofridas tanto em seu imaginário como em seu modo de vida<sup>428</sup>.

Em artigo que trata dessas mesmas questões, Arno Kern analisa o caminho percorrido durante todos esses anos em que foram feitos inúmeros esforços no sentido da preservação desse patrimônio, afirmando que:

Se as comemorações nos permitem focalizar as memórias do passado, elas podem dar origem a reflexões sobre o futuro. Escapando das armadilhas da memória sempre imperfeita, devemos refazer nossa própria caminhada. Sabemos que para produzir o conhecimento histórico é necessário

<sup>427</sup> Revista Tribuna Vip (ano 1, nº 11). Santo Ângelo: Gráfica A Tribuna Regional, 1997, p.10.

<sup>428</sup> MEIRA, Ana Lúcia. A revitalização das Missões. In: *Jornal Zero Hora, Caderno de Cultura*. 13/12/2003, p. 2.

libertarmo-nos das dúvidas da memória, sistematizar as lembranças e compreender o encadeamento para poder explicá-las, transformando em pensamento objetivo aquilo que foi vivido e sentido. As idéias simplificadas e sentimentais das comemorações podem ser acompanhadas pela reflexão histórica. Ela exige que sejam explicados os sentidos, pois é a prática da História que nos transforma em atores do nosso próprio futuro<sup>429</sup>.

Considerando que, de certa forma um pouco do que foi tratado nesta tese está de acordo com essa maneira de ver os estudos sobre as Missões, e por tudo que foi exposto, posso afirmar que é plenamente percebível que os símbolos utilizados pelos artistas em suas obras – aos quais me detive a analisar neste capítulo – vêm contribuindo para dar visibilidade e, portanto, divulgar em outros espaços, as imagens das Missões. Ao fazer isso, eles oportunizam novos olhares, que poderão, por sua vez, suscitar diferentes e renovadas reflexões acerca dessa singular experiência, tão marcante e significativa para a história da América Latina e, no caso específico, para a história, a arte e o imaginário dos rio-grandenses.

---

<sup>429</sup> KERN, Arno Alvarez. Qual o futuro de nosso passado? In: *Jornal Zero Hora, Caderno de Cultura*. 13/12/2003, p. 3.

## CONCLUSÃO

Muitas são as Missões no imaginário dos rio-grandenses. Há as Missões dos mitos e lendas, as da história, as da literatura, as das canções e poesias dos tradicionalistas e nativistas, as dos artistas plásticos, entre tantas outras... Umas foram materializadas em letras pródigas de louvor ao trabalho de catequização dos jesuítas e à bravura dos índios na defesa da terra; outras cantadas em hinos à coragem e à altivez de Sepé Tiaraju; há também aquelas nas quais nos vemos projetados, buscando a nossa matriz num espaço e numa época que há muito foi levada pela voragem do tempo.

São muitas as representações e as projeções em torno desse emblema da cultura gaúcha que constitui as Missões. Nas Artes Visuais, tal permanência também tem se mostrado fecunda, provocando a percepção e a criatividade de artistas plásticos há mais de cem anos. Muitos deles, conquistados pela magnitude, exuberância e forte carga simbólica dos remanescentes arquitetônicos e artísticos, produziram suas imagens envoltas nas cores da terra vermelha da região missioneira; outros, encantados pelas curvas e impactantes formas da estatuária missioneira, deixaram-se absorver por elas; há também os que cobriram de negro e enigma suas obras, por vezes criticando ou questionando essa tão paradigmática experiência. É de fato interessante perceber a vasta produção imagética ancorada nas Missões, sobretudo ao longo da segunda metade do século XX, mais de dois séculos depois do esfacelamento das mesmas.

As análises acerca das Missões no imaginário e nas representações das Artes Visuais no Rio Grande do Sul oportunizaram refletir sobre a maneira como parte da atual sociedade rio-grandense se relaciona com a história das Missões e com seus remanescentes arquitetônicos e artísticos. Revisando as etapas desta pesquisa, na qual, no primeiro capítulo, propus-me a analisar o *lugar* das Missões no imaginário social do Rio Grande do Sul, posso afirmar que, para alguns, elas constituem o *lugar* onde tudo começou: nossa arte, nossa cultura, nosso Estado, nossas tradições e nossa identidade; para muitos, é o *lugar* onde os índios guaranis viveram e tiveram sua vida modificada e preservada pela interferência dos jesuítas; para outros, é o *lugar* do sacrifício, do genocídio, da imposição dos valores europeus e da intolerância. É ainda lugar de memória e de história. Constitui também o maior patrimônio cultural dos gaúchos, servindo de referência para constantes manifestações artísticas, seja em teatro, fotografia, literatura, cinema, música e no âmbito das artes visuais, entre outras, chegando inclusive a ser tema de enredos de diversas escolas de samba porto-alegrenses durante as festas de carnaval do ano 2000. As Missões, portanto, ocupam um importantíssimo *lugar* no imaginário rio-grandense, estando profundamente ligadas aos seus mitos fundadores e imbricadas ao regionalismo gauchesco e às questões identitário-culturais do Estado.

Após situar o *lugar* – ou os *lugares* – que as Missões ocupam no imaginário social do Rio Grande do Sul, procurei relacionar o contexto histórico e o sistema das artes rio-grandense às obras produzidas a partir dos elementos que gravitam em torno da experiência missioneira. Procurei, ainda, apreender como essas obras eram vistas em cada época. Meus estudos me possibilitaram constatar que as representações das Missões registram a permanência no tempo, não só do que restou das construções de pedra das outrora aldeias guarani-jesuíticas que, reduzidas a ruínas, assumiram um outro significado, o de monumentos, pela sua importância e historicidade. No desejo de refletir e expressar o imaginário acerca dos fatos históricos relacionados aos remanescentes artísticos e arquitetônicos das Missões, alguns artistas foram em busca,

na própria região, da paisagem e das cores locais; foram em busca também da terra, das pedras, das imagens que ficaram dos personagens que outrora povoaram as reduções, principalmente as figuras dos índios e dos jesuítas. Outros tantos projetaram suas idéias idílicas ou críticas sobre a experiência guarani-jesuítica, geralmente também a partir desse contato com o solo e as formas dos remanescentes arquitetônicos e artísticos.

As Missões, no imaginário de vários artistas plásticos da segunda metade do século XX, foram vistas como nosso mito das origens, sobretudo nas décadas de 40 e 50, especialmente no que se refere às concepções da nossa formação territorial e social. Vários dos artistas entrevistados revelaram essa concepção da busca das raízes de nossa arte no Barroco desenvolvido nas Missões. Essa também aparece claramente nas narrativas presentes em murais pintados em diferentes épocas, como no de Aldo Locatelli, junto ao Palácio Piratini; nos de Clébio Sória, no Restaurante Universitário da Unisinos e na Estação do Trensurb; como no de Paulo Porcella, também na Unisinos. Dessa concepção passou-se, a partir das décadas de 60 e 70, para uma visão de que as ruínas constituem nossas *raízes* culturais e nosso patrimônio histórico, primeiramente nacional e, em seguida, da humanidade. Isso após a declaração da Unesco, em 1983. Nas duas últimas décadas do século XX, cresceu a percepção de que elas também podem ser um produto cultural, o que certamente explica a grande produção de obras ao longo desse período.

A terceira etapa desta tese foi a leitura das obras por meio dos temas nelas expressos: as representações do **espaço/tempo** dos principais **personagens** dessa história como os **índios, os jesuítas e os bandeirantes**; as representações dos **símbolos religiosos**, bem como as **representações das chamadas lendas** missioneiras que, ainda hoje, circulam em nosso Estado.

A partir da leitura das obras, foi possível perceber que as Missões foram geralmente representadas como o lugar onde se desenrolaram as origens da nossa formação territorial, um espaço importante na história do Rio Grande do Sul, onde

viveram os guaranis, uma das etnias formadoras do gaúcho. Isso ficou evidente, como foi salientado nas narrativas em que as Missões aparecem sempre no início.

As Missões foram igualmente vistas como um espaço de embates, de lutas, pelas disputas territoriais, destacando-se nestas o heroísmo de Sepé Tiaraju na defesa da terra. Constituíram ainda o espaço da ação catequética pela qual os jesuítas evangelizaram os índios impondo os valores europeus e originando um novo modo de ser: o dos guaranis conquistados e reduzidos ao espaço reducional.

No segundo tema, o dos personagens, pude perceber que há pelo menos cinco modos diferentes de representar o personagem principal dessa experiência: o índio. Há o índio idealizado, na retórica do herói clássico, mostrado como um guerreiro possuidor de características físicas que denotam força, bravura e coragem na luta pela defesa de seu espaço. Esse protótipo é encontrado, por exemplo, no mural de Locatelli. Há também o guarani representado com as características mais aproximadas do tipo étnico real, destacando os traços físicos, especialmente do rosto. Esse pode ser visto nas imagens de Edgar Koetz e de Clarissa Fabrício. Outra representação bastante comum é a do índio com traços caricatos presentes nos murais de Clébio Sória e no de Tadeu Martins. Em contra posição, há o índio americanizado, como os das lustrações de Nelson Boeira Faedrich. A problemática dos guaranis contemporâneos também está representada especialmente nas pinturas de Elizeth Borghetti, que através de técnica mista utiliza fotos dos mesmos.

Quanto aos jesuítas, estes foram representados em seu papel de evangelizadores, orientadores e civilizadores, ao realizarem a imposição de sua cultura, submetendo os guaranis à colonização da América. Em algumas obras como nas de Rubem Grillo e na de Rosana Almendares, aparece de forma evidente a crítica tanto nas representações do jesuíta fantasmagórico bem como na malícia da mordida da maçã que deixa antever um outro olhar, que encara o lado humano dos mesmos sujeitos às tentações de uma vida reclusa em meio aos indígenas.



No âmbito dos símbolos religiosos utilizados no processo de catequização e na nova configuração espacial em que os índios passaram a viver, pude perceber a recorrência de alguns deles como a cruz de Lorena, atualmente conhecida como *cruz missioneira*, bem como a figura de Nossa Senhora da Conceição, ressignificada pelos padres e renomeada como *Nossa Senhora Conquistadora*, além de uma série de outros santos e anjos que passaram a estar presente no cotidiano dos índios. Muitos desses símbolos atualmente estão presentes no dia-a-dia dos rio-grandenses, representados como signos de um povo que se acredita herdeiro dos mesmos e lhes atribui importante significados.

O estudo das lendas missioneiras permitiu analisar o quanto as Missões, mesmo após decorridos mais de 200 anos de sua desestruturação, permanecem no imaginário rio-grandense através de imagens mitológicas como as de Sepé Tiaraju, da cobra M'Boiguaçu, do Angüera e da casa de M'Bororé, referenciando os diferentes mundos: o dos personagens o da natureza e o da cultura.

Foi analisando as obras que um questionamento se impôs: o que há de elementos comuns nas mesmas, além do tema? Procurei, então, verificar os aspectos que aproximam ou diferenciam as mesmas entre si e, principalmente, para um estudo dos *significados* dos elementos apresentados em cada composição. Analisando-os, conclui que a maior parte deles apresenta reflexões sobre identidade, memória, história, tempo, espaço, matéria, desgaste, grandeza e miséria, condições do homem sobre a terra e que fazem parte de sua transitoriedade e de sua história.

Esta tese, como discorri na introdução, não tinha por objetivo fazer um trabalho de crítica de arte. A escolha das obras se deu pela presença ou referência ao tema das Missões. No bojo das 71 imagens comentadas ou analisadas, verificou-se a presença tanto de obras mais figurativas e convencionais, como de poéticas que utilizam elementos conceituais e largamente simbólicos e que, num primeiro momento, podem provocar um estranhamento do público, como é notório na arte contemporânea.

O estudo das obras me fez constatar que, de certa forma, alguns artistas aderiram ao imaginário vigente nos meios culturais do Estado. As obras resultantes desse imaginário, geralmente mais *tradicionais*, são pautadas no figurativo, na narrativa e na representação mimética da realidade, referenciando uma visão bucólica e romântica do espaço e da história missioneira. Formalmente, alguns signos se repetem: a fachada da igreja de São Miguel, a cruz de Lorena, os anjos e as esculturas barrocas. As tonalidades e cores empregadas em algumas dessas obras também remetem, à terra vermelha da região, como nas pinturas de Plínio Benhardt, Dirce Pippi, Hilda Mattos e Paula Mastroberti.

É interessante apontar que, diante de elementos tão pungentes para a cultura rio-grandense, a exemplo da simples silhueta da igreja de São Miguel, essa se torna, particularmente, um elemento de fácil identificação, estabelecendo uma apreensão rápida da temática e de algumas reflexões propostas pelos artistas. A força desse símbolo, bem como a força da Cruz de Lorena, são *irresistíveis* como elementos de representação gráfica e pictórica.

Outros artistas, com trabalhos de linguagem mais contemporânea, se diferenciam na medida em que fogem ao caráter ufanista, privilegiando, como já apontei, a crítica. É o caso das obras de Cildo Meirelles e de Irineu Garcia, repletas de metáforas e de simbologias que denotam uma versão não oficial e não laudatória, uma vez que não têm a preocupação de exaltar as glórias da experiência considerada *sui generis*.

De maneira geral, existe um conjunto de conceitos que reafirma de forma consistente e incisiva a produção e a atitude dos artistas contemporâneos. Em tempos de pós-modernidade, de crise das ideologias e dos valores, muitos artistas têm se voltado às reflexões e aos conceitos de *herança e referência, narrativa, aspecto literário da arte, da cultura e da comunicação, efemeridade da vida, memória, corpo, identidade e anonimato*, entre outros. A segunda edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Aconteceu de 5 de novembro de 1999 a 9 de janeiro de 2000, em Porto Alegre.

por exemplo, tinha como linha curatorial a questão da identidade, tão cara aos latino-americanos e aos povos colonizados de uma forma em geral. Naquela ocasião, o curador-geral da mostra, Fábio Magalhães, pontuou a questão do espaço do regional no mundo globalizado, e a forma como essa mesma globalização destrói ou acolhe culturas regionais.

Esta tese também tangencia questões semelhantes, quando aponta, por exemplo, aspectos identitários nas obras dos artistas, a exemplo do já citado Irineu Garcia que, natural da região missioneira, utiliza em diversas de suas obras a terra e elementos diversos encontrados na região, como patas e peles de bois. Ao espectador menos habituado ao circuito da arte contemporânea, uma instalação como a que esse artista apresentou no MARGS – e que foi analisada no terceiro capítulo – pode ser apenas um conjunto de cruzes de metal, pedaços de couro de gado e terra vermelha. Essa arte que questiona e que desestabiliza lança-nos, porém, a outras reflexões, como a que envolve a tão propalada identidade cultural.

A instalação de Cildo Meirelles, do período das comemorações dos 300 anos de alguns dos Sete Povos reapresentada durante a primeira edição da Bienal Mercosul, também se dá nesse campo. São obras, sem dúvida, mais *díficeis* para o público médio, habituado à linguagem linear e previsível das mídias tradicionais, a exemplo da televisão. A emergência e a importância irrefutável desses trabalhos residem, justamente, no fato de eles estabelecerem uma ligação, uma *ponte* entre o fato histórico, seus personagens, seu local e conseqüências, com a herança dessa experiência para o momento presente.

Diferentemente, portanto, dos trabalhos de linguagem mais tradicional – que também são importantes por manterem e divulgar a memória do espaço a pessoas que talvez nunca tenham a oportunidade de visitar os sítios arqueológicos –, essas propostas contemporâneas parecem fazer o exercício e a revisão crítica dos fatos históricos. E é por isso, acredito, que a temática das Missões, mesmo em pleno século 21, mais de 200 anos após a desestruturação dos Sete Povos, tem se mantido atual e permanentemente trabalhada e referenciada.

A necessidade que temos de compreender nossas origens e o princípio de nossa história povoa o imaginário, alimentando a poética de muitos artistas e o pensamento de vários intelectuais que, até hoje, questionam se o Rio Grande do Sul não teria surgido, de fato, da experiência guarani-jesuítica: tema que pautou os fóruns de discussão de escritores, historiadores e sociólogos gaúchos ao longo dos anos 40 e 50 do século passado, e que ainda se faz presente nos dias atuais.

Tomando, assim, o conjunto de obras estudadas, pude elaborar uma espécie de painel, em que cada imagem ou fragmento é uma parte que constitui um todo difuso, ambivalente, mas forte e significativo para aqueles que têm em seu imaginário a presença das Missões em nossa cultura, de maneira tão exuberante e vasta como o estilo barroco presente nos remanescentes arquitetônicos. Esses fragmentos plurais e múltiplos de certa forma sinalizam o que Omar Calabrese<sup>2</sup> chama de *Idade Neobarroca*, uma época facetada, mestiça, híbrida, tolerante e permanentemente em construção: a nossa pós-modernidade.

Tais imagens estavam dispersas e, de certa forma, com pouca visibilidade. O trabalho de pesquisa e de análise das mesmas constituiu, assim, como que uma curadoria, ao selecionar e reunir essas diversas obras sob um prisma novo, sob um olhar focado e interessado em identificar a presença da temática histórica nas manifestações artísticas, bem como suas representações, narrativas, símbolos mais recorrentes e, é claro, o possível significado dessas imagens na cultura rio-grandense.

Assim, as Artes Visuais, desde os desenhos e as gravuras produzidos para ilustrar obras literárias, passando pelas pinturas e as instalações, foram trazendo da memória, da projeção de uma identidade e do imaginário dos artistas a construção de um painel. Nesse, as representações do espaço, dos personagens, dos símbolos e das lendas acabam, certamente, originando outras imagens e interpretações, que passam a integrar a bagagem cultural dos espectadores que fruem essas obras.

---

<sup>2</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Posso portanto afirmar, ao cabo deste estudo, que as Missões no imaginário das Artes Visuais significam um *espaço de memória*, fonte de inspiração e de motivação para a elaboração de suas poéticas que rememoram, narram, atribuem significados e ressignificam os signos visuais utilizados para construir suas expressões. As Missões significam *lugares de memória*, marcas do tempo de um passado que não deve ser esquecido, mas lembrado, repensado e revalorizado constantemente, sempre com os devidos cuidados para não sacralizá-lo e tampouco banalizá-lo.

Considerando que a experiência estética é parte constitutiva da memória, e que as imagens que compõem as obras estudadas formam uma iconografia específica, pode-se avaliar a importância das mesmas pelo conjunto de signos e símbolos do passado que se faz presente e que é referenciado constantemente em nossa cultura. Sabemos que essa iconografia – de significados caros não só aos rio-grandenses, mas também aos habitantes de toda Região Platina – tem um gigantesco potencial para suscitar novas pesquisas e interpretações, inclusive numa proposta de integração cultural e identitária do Mercosul. Tais estudos certamente poderão contribuir para o nosso auto-conhecimento, condição indispensável para a projeção e construção de uma sociedade mais justa e tolerante, na qual todos os povos tenham sua cultura reconhecida e respeitada.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTES

#### 1.1 OBRAS DAS ARTES VISUAIS ANALISADAS

ABRAMO, Lívio. *Paraguai – Visión*, Xilogravura, 21.3 x 28.8 m, -1987, In: *A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987. p. 11.

ALMENDARES, Rosana. *Sem título*, 1995, óleo sobre madeira, 55x 40. Acervo da Casa de Cultura de Santo Ângelo, doação do grupo ENARTES.

BARCELLOS, Vera Chaves. *Em busca da cabeça em busca do coração*. 1987, instalação. Painel com fotografias manipuladas, 100x 50 cm cada, caixa de madeira de 28 x 85 cm., contendo carvão mineral e 14 fotografias de 24x 30 cm., coladas sobre madeira de 35x 40 cm, foto escaneada. In: *Catálogo da exposição: A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987. p. 13.

BENHARDT, Plínio. *Sem título*, 1947, óleo sobre tela, 30x 45cm., fotos Zago, acervo do artista.

BOFF, Claudete et alii. *Um novo olhar sobre a História de Santo Ângelo*. Painel do grupo de artistas de Santo Ângelo, 1998, 14 telas de 0.90 cm x 1.20cm. cada uma. Técnica mista com tintas produzidas pelos próprios artistas utilizando elementos da natureza como a terra e outros, contendo também a inserção de elementos cerâmicos e outros como lanças de guajuvira. Participantes. Anelise Mitri, Claudete Boff, José Aurélio B. Marçal, Margarete Schlick, Maria da Luz Batschke, Maria de Lourdes Bassani, Marilene Bohrer, Renato Antônio Duarte Tobias, Sônia Maria Figueiró, Vânia Rigon e Vinícius Galleazzi. Localização: Acervo da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Santo Ângelo, R/S, prédio 13.

BORGHETTI, Elizeth. *Sem título*. Tela de Elizeth Borghetti, 1998 Técnica mista colagem e pintura acrílico sobre tela, 1.80 x 1.40, foto da artista, cedida pela mesma. Localização da obra: Galeria Paulo Darzé, Salvador, Bahia.

\_\_\_\_\_. *Sem título*, 1998. Técnica mista pintura em acrílico e colagem, 80 x 65 cm. Foto da autora, coleção particular.

BRUEGGMANN, Alice. *Sem título*. 1995, óleo sobre tela 35 x 50 cm. Acervo Casa de Cultura de Santo Ângelo/RS. Foto: Gica Medeiros.

DEXEIMER, Leo. *São Miguel, São José e o menino Jesus*. 1961, 02 Xilogravuras de 46 x 27 cm. In: CIA. DE SEGUROS GERAIS SANTA CRUZ. Portfólio. Porto Alegre, 1961.

ELIAS, Waldeny. *Cabeça de santa, Jesus menino*, (fragmento), Waldeny Elias, 1961 xilogravuras 46 x 27 cm. In: CIA. DE SEGUROS GERAIS SANTA CRUZ. Portfólio. Porto Alegre, 1961.

\_\_\_\_\_. *São Miguel*. Xilogravura, 46x27cm.. In: CIA. DE SEGUROS GERAIS SANTA CRUZ. Portfólio. Porto Alegre, 1961.

\_\_\_\_\_. *Pastoral Missioneira*. Acrílico sobre tela de 1970.. In: PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 1995.Capa.(escaneada).

FAEDRICH, Nelson Boeira. *Angüera*. Imagem em scratchboard. 50 x 35cm. In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre: APLUB, 1974, p.125.

\_\_\_\_\_. *A Boiguaçu*. Imagem em scratchboard, 50x35cm. In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre: APLUB, 1974, p.15.

\_\_\_\_\_. *Casa de M' Bororé*. Imagem em scratchboard, 50 x 35cm. In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre: APLUB, 1974 p.117.

\_\_\_\_\_. *Sepé Tiaraju*. Imagem em scratchboard de Nelson Boeira Faedrich, 50 x 35, In: SIMÕES LOPES NETO, *Lendas do Sul*, Porto Alegre:APLUB, 1974p.135.

FABRÍCIO, Clarissa. *Ruínas de São Miguel*, 1984, 50 x 40, foto de Péricles Luconi cedida pela autora.

\_\_\_\_\_. *Ruínas e lenda*, 1983, óleo sobre tela, 50 x 70, foto de Péricles Luconi cedida pela autora.

\_\_\_\_\_. *Tecendo sobrevivência*. 1983. Óleo sobre tela, 1m x 80cm, foto escaneada, capa da pasta da *Mostra de Arte Missioneira* de 1991.

GARCIA, Irineu. *Missões*, 1999. Instalação, chapas metálicas, couro, terra, artesanato indígena, vídeo. Fotos escaneadas. In: CATÁLOGO da exposição no MARGS, 1999, p. 25, 28, 29, 30, 31. Acervo do artista.

GONÇALVES, Danúbio. *Santo Antônio*, 2000, Técnica mista em desenho aquarelado e crayon. 35 x 20cm. Imagem escaneada do convite da exposição na Galeria Mosaico em Porto Alegre.

GRILO, Rubem Campos. *Missões*. Xilogravura, 23x30cm, 1987.In: *A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987. p. 25.

HOFSTETTER, Gastão. *Sem título*, 1957. Óleo sobre eucatex, 50 x 60cm, foto Renato Machado. Galeria Belas Artes, Porto Alegre.

KOETZ, Edgar. *Sem Título*, (08 xilogravuras ilustrações) In: ORNELLAS, Manoelito. *Tiaraju (O santo e herói das tabas)*. Porto Alegre: Alvorada, 1966, p. 31, 41, 51, 61, 71,81. 91 e 101.

\_\_\_\_\_. *Angüera*. Xilogravura de Edgar Koetz, In: LESSA Barbosa. *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Literart, 1960, p. 80.

\_\_\_\_\_. *Casa de M'Bororé*. Xilogravura de Edgar Koetz, In: LESSA Barbosa. *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo : Literart, 1960, p. 70.

LOCATELLI, Aldo. *A formação histórico etnográfica do Rio Grande do Sul*.1951-1955. Mural em técnica mista, Palácio Piratini em Porto Alegre, (escaneado) In: GOMES, Paulo e TREVISAN, Armindo. *O mago das cores: Aldo Locatelli*.PortoAlegre MARPROM/CEEE, 1998, p.19.

MARTINS, Tadeu. 1991. *Sem título*. Mural da catedral de Santo Ângelo. Acrílico sobre reboco. 16.00 x 6.50m. Foto Elizabeth Menges Nagel



MASTROBERTI, Paula. *Ruínas de São Miguel*, 199. Acrílico e pastel oleoso sobre tela, 2.00 x 4.00cm. Foto cedida pela artista, coleção da autora.

MATTOS, Hilda. *Torre de São Miguel*, 1995. Acrílico sobre tela, 50x 40cm. Acervo da Casa de Cultura de Santo Ângelo. Doação Projeto ENARTES, foto Gica Medeiros.

MEIRELLES, Cildo. *Missão, Missões. Como construir catedrais*. Instalação, 4.00 x 11.00 x 1.10cm. (2000 ossos, 600.000 moedas de um centavo, 700 hóstias e filó) foto escaneada In : *Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do MERCOSUL*, Porto Alegre: FBAVM, 1997, p.189.

PIPPI, Dirce. *Sem título*, acrílico sobre tela, 1.80 x 95 foto Fernando Zago, cedida pela autora. Coleção particular.

\_\_\_\_\_ *Sem título*, acrílico sobre tela, 35 x 90, foto Fernando Zago, cedida pela autora. Coleção particular.

\_\_\_\_\_ *M'Boiguaçu* de São Miguel, 1995, acrílico sobre tela, 100x 115cm. Foto Edgar Cavalheiro, cedida pela artista. Acervo do Museu Municipal Olavo Machado de Santo Ângelo.

\_\_\_\_\_ *Sepé Tiaraju*, 1995. Acrílico sobre tela, 1.00x 1.15cm. Foto Edgar Cavalheiro, cedida pela artista. Obra do acervo do Museu Municipal Olavo Machado de Santo Ângelo.

\_\_\_\_\_ *Ego Sun*. 2000, acrílico, bastão de tinta à óleo e carvão sobre lona. 2.20 X 90 cm. Foto cedida pela autora da obra. Acervo da artista.

PORCELLA, Paulo. *O caminho—uma visão renovadora dos jesuítas*. Mural de 1999. Acrílico sobre parede de cimento. 8 cenas cada uma com 20m<sup>2</sup>. Foto Zago. Localização: Pavilhão da Biblioteca e do Museu da UNISINOS. São Leopoldo.

SENISE, Daniel. *MM*, óleo sobre tela, 2.25 x 190 cm – 1987, foto escaneada. In: Catálogo da exposição: *A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Prêmio, 1987, p.31

SÓRIA, Clébio. *Sem título*. Mural de 1979, localizado no Restaurante Universitário da UNISINOS, técnica mista sobre fundo seco em parede, 8.44m x 3.10 m. Foto Fernando Zago.

\_\_\_\_\_ *Sem Título* - Mural de 1986, pintado na plataforma da Estação Central do Trensurb, na Avenida Mauá em Porto Alegre. 17 cenas cada uma com 25,12m<sup>2</sup> totalizando 427.04m<sup>2</sup>. Foto Fernando Zago.

## 1.2. IMAGENS REFERENCIADAS

BATSOW, Sérgio. *Vista de uma redução num dia de festa*. Ilustração. In: COMISSÃO MISSÕES (Org.). *Missões, uma história de 300 anos*. Porto Alegre: CORAG, 1990, p.10.

Cédula de cinco mil cruzeiros reais. Banco Central do Brasil, s/d.

Cruz da BR 285. Foto sem identificação do autor. In: Folder de divulgação turística do município de Entre Ijuís. Gráfica Venâncio Ayres, s/d.

Cruz Grega. In: HEINZ- MORH, Gerd. *Dicionário dos Símbolos. Imagens e sinais da Arte Cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p.127.

Cruz latina. In: HEINZ- MORH, Gerd. *Dicionário dos Símbolos. Imagens e sinais da Arte Cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p.127.

Cruz Patriarcal. In: HEINZ- MORH, Gerd. *Dicionário dos Símbolos. Imagens e sinais da Arte Cristã*. São Paulo: Paulus, 1994, p.127.

Cruz de Lorena em São Miguel das Missões. foto Fernando zago. In: Catálogo da exposição *Missões*. MARGS, 2000, p.14.

DEMERSAY. *São Miguel em 1846*. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo IPHAN

DONADEL, Olinto. *Monumento a Sepé Tiaraju*. Escultura localizada na esquina da Avenida Venâncio Aires com Avenida Brasil, em Santo Ângelo, Rio Grande do Sul. Foto Claudete Boff.

Exposição dos alunos e professores do Instituto de Belas artes organizada após a viagem às Missões em 1947. In: KREBS, Carlos Galvão. *Viagem aos Sete Povos das Missões*. Porto Alegre: centro Acadêmico Tasso Correa do Instituto de Belas Artes, 1947, p. 16.

Foto de São Miguel das Missões. Edegar Cavalheiro. In: Folder de divulgação turística de Santo Ângelo. Gráfica Venâncio Ayres, s/d.

Mapa da localização dos Trinta Povos das Missões na Região Platina. In: CARBONELL de MASY, Rafael. *Organización Administrativa y contabilidad em las reducciones Guaraníes. Anais do VI Simpósio Nacional de Estudos Missionários: Montoya e as reduções num tempo de fronteiras*. Santa Rosa/ RS: Faculdade de Filosofia Ciências e Letras Dom Bosco, 1992, p. 239.

Mapa dos Sete Povos das Missões no Rio Grande do Sul. In: Os Sete Povos das Missões –Guia Didático. Porto Alegre: Riocell / MARGS, s/d, p. 07.

Plano urbanístico de São Miguel- Gravura do Século XVIII- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Imagem cedida pelo IPHAN.

SECRETARIA da Cultura e Desportos e Turismo. *Mapa dos Pólos Culturais do Rio Grande do Sul*. Administração Amaral de Souza, s/e, s/d.

SIQUEIRA, Rafael. Capa de LESSA, Barbosa. *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.

### 1.3. CATÁLOGOS

ALCALÁ, Javier Rodríguez. Livio Abramo y el Paraguay: afinidades electivas. In: AGUILAR, Nelson (org.) 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003. p.199-209.

BULHÕES, Maria Amélia (Org.) *Irineu Garcia*. CATÁLOGO da exposição no MARGS 13 de Julho a 08 de agosto de 1999.

CÂMARA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. Pura pintura e desenhos de pintores. Porto Alegre: Câmara Municipal de Vereadores de Porto Alegre e Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, 1995.

COMISSÃO MISSÕES 300 ANOS /PROJETO CULTURAL IOCHPE. Catálogo Missões 300 Anos –A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões. São Paulo: Prêmio, 1987.

FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Catálogo Geral II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, de 05 de novembro de 1999 a 09 de janeiro de 2000. Porto Alegre, 1999.

GOMES, Paulo. A vida, a obra e o tempo do Aldo Locatelli. In: Aldo Locatelli o mago das cores. Porto Alegre: MARPRON/CEEE, 1998. p. 28-69.

KREBS, Carlos Galvão. Viagem aos Sete Povos das Missões. Porto Alegre: Centro Acadêmico Tasso Corrêa/Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, 1947. p.16.

MELLO e SOUZA, Beatriz. As imagens da Virgem Maria no Brasil Colonial. In: Catálogo da Exposição Brasil Barroco, entre o céu e a terra, apresentada no Petit Palais de Paris de 04/11/99 a 06/02/2000. Paris: Imprimerie Artistique Lavour, 1999, p. 132 e 156.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL- MARGS. *Missões*. Catálogo da Exposição de Março a abril de 2000.

#### 1.4 PERIÓDICOS

BACK, Sylvio, República Guarani- Imaginário das Missões continua imbatível. *Folha de São Paulo*, São Paulo 20 de maio de 1993. p. 5-6. Caderno de turismo.

BRUM, Eliane Cristina. Dia Nacional do Patrimônio Histórico. Muitas dúvidas com a política anunciada pelo governo Collor. *Jornal Zero Hora*. Porto Alegre, 17/08/1990, p.50.

FEIJÓ Isaac. Ruínas ameaçadas pelas demissões. Dispensas no Pró Memória podem condenar ao abandono as Reduções Missionárias. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 07/07/90.

HAGEN, Sean. Globalização à gaúcha. *Revista Aplauso – Cultura em revista*. Porto Alegre, ano 1, n.4, 1998. p. 27-34.

MARSHALL, Francisco. Repensando o sagrado. *Adverso*, Jornal da ADUFRGS, nº 22, outubro de 1997.

CORSO, Mário. O sonho Piratini e a identidade gaúcha. *Jornal Zero Hora*. Caderno de Cultura. Porto Alegre, 20 de setembro de 2002, p. 08.

VERAS, Eduardo. Irineu Garcia expõe no MARGS. *Jornal Zero Hora*– Segundo Caderno, 13/ 07/1999, p.5.

#### 1.5. PUBLICAÇÕES

BRAUN, Jayme Caetano. Sepé Tiaraju. In: *O legado das Missões*. Porto Alegre: Exitus, 2000.

ASSEMBLÉIA Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. *A identidade gaúcha*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado, 2000.

LAYTANO, Dante de. *Folclore do Rio Grande do Sul – Costumes e tradições gaúchas*. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, Martins Livreiro, 1984.

LESSA, Barbosa. *Estórias e lendas do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Literart, 1960.

\_\_\_\_\_. *Rodeio dos Ventos – uma síntese fantástica do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1978.

LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*. L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. Lendas Gaúchas ed. de 1909, p. 82. apud ORNELLAS, Manoelito. *Tiaraju, o santo herói das Tabas*. Porto Alegre: Alvorada 1966. p. 99.

\_\_\_\_\_. *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo*. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

MARTINI, Iria. Os projetos da Comissão Missões – a dimensão educativa. In: *Anais do 1º Congresso Latino Americano sobre a cultura arquitetônica e urbanística. Perspectivas para sua preservação*. Porto Alegre: SMC e Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1991, p. 132-137.

MONTOYA, Antonio Ruiz de. *Conquista Espiritual feita pelos religiosos da Companhia. de Jesus nas Províncias do Paraguai, Paraná, Uruguai e Tape*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

NASCIMENTO, Ana Olívia e OLIVEIRA, Vera Wolski. *Mostra da Arte Missioneira – 1981-1987*. São Luiz Gonzaga, RS: A Notícia, 1987.

ORNELLAS, Manoelito de. O Rapsodo Bárbaro. In: *Símbolos Bárbaros*. Porto Alegre: Livraria do Globo: 1943, p. 34-36.

\_\_\_\_\_. A gênese do Gaúcho Brasileiro. In: LOPES NETO, João Simões. *Lendas do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1982. p.XIX-XXIV.

\_\_\_\_\_. As origens remotas do gaúcho. In: *Rio Grande do Sul, Terra e Povo*. Porto Alegre: Globo, 1969.

RILLO, Aparício Silva. In: *Missões – passado, presente, futuro*. Porto Alegre: Talento, 1990.

UNISINOS, *Uma história de promoção de vida*. Revista da UNISINOS, edição comemorativa aos trinta anos da Universidade. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

## 1.6 TEXTOS NÃO PUBLICADOS

AMARAL, Paulo. Texto do convite para a exposição *Cartografia Missioneira*. Porto Alegre: 1998.

BOFF, Claudete. A experiência do registro pictórico de Santo Ângelo a partir de uma oficina de tintas. Texto inédito cedido pela autora, Santo Ângelo, 1999.

MARTINI, Iria. *Relatório da Comissão Missões 300 anos*. Porto Alegre, 1987.

SOUZA, Adair Ferreira. *Projeto ENARTES*. Texto cedido pelo Coordenador do Projeto em entrevista realizada em 02 de junho de 2000. Porto Alegre.

SUDBRACK, Leila. *Projeto para a restauração das pinturas murais de Clébio Sória*. Texto cedido pela autora. Porto Alegre, julho de 1999.

TAVARES, Gladis. *Um olhar sobre Ivy Marã Y*. Texto cedido pela autora, preparado para a exposição de 1998 da Bolsa de Arte, de Porto Alegre. Santo Ângelo, 1998.

## 2 OBRAS CONSULTADAS

ACRI, Edison. *O gaúcho – usos e costumes*. Porto Alegre: Grafosul, 1985.

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1997.

ADUCCI, Edésia. *Maria e seus títulos gloriosos*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

ALBECHE, Daysi Lange. *Imagens do gaúcho, História e Mitificação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

ALVARADO, Daisy M. Pecinini de. Ideário e Sintaxe: Perspectivas para a História da Arte e Tecnologia das três últimas décadas do século. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997. p. 201-206.

AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na semana de 22*. 5ª ed. São Paulo: Ed 34, 1998.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

ARANTES, Antonio A. Patrimônio Imaterial e referências culturais. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 147, p.129-139, 2001.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. *Pintura Brasileira do século XX. Trajetórias relevantes*. Rio de Janeiro: Editora Quatro Estações, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

ASSEMBLÉIA Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. *A identidade gaúcha*. Porto Alegre: Assembléia Legislativa do Estado, 2000.

AVANCINI, José Augusto. *A pintura modernista e o problema da identidade cultural brasileira: estudo comparativo da obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Rego Monteiro, 1911-33*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1982.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade: crítico de Arte. In: *Arte e Cultura da América Latina* Ano II, nº 3, São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte- CESA, 1992.

\_\_\_\_\_. *Expressão plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade*. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS, 1998.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi*. vol. V. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985, p.296-312

BALANDIER, Georges. La notion de "situation" coloniale. In: *Sociologie actuelle Del Afrique noire*. Paris: PUF, 1955, apud: CUCHE, Denis. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

BAXANDALL, Michael. *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Paris: Jaqueline Chambon, 1991.

BECKER, Udo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Difel, 1975.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade Nacional*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 1992. p. 13-21.

\_\_\_\_\_. In: *O mago das cores*: Aldo Locatelli. Porto Alegre: MARPRON, 1998. p. 11-12

BIASOLI, Vítor. "A fonte" de Érico Veríssimo: uma aproximação entre a literatura e a história. In: QUEVEDO, Julio (Org.). *Rio Grande do Sul-4 séculos de História*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999. p. 148-159.

BOFF, Claudete. *A imaginária Guarani: o acervo do Museu das Missões*. Dissertação (Mestrado), São Leopoldo: UNISINOS, 2002

BOIÁ, Lucian. *Pour une histoire del'imaginaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1995.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação. Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 107-132.

\_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

BRITES, Blanca (org.)e outros. *Modernidade: Anais do IV Congresso Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, FAPERGS, CNPQ 1991.

BRUM, Ceres Karam. *Lendário Missioneiro: Pedagogia Jesuítica para a integração colonial nos Sete Povos das Missões*. Dissertação (Mestrado em Educação) Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS: UFSM, 1988.

BRUXEL, Arnaldo S.J. *Os Trinta Povos Guaranis*. Porto Alegre: EST/ Nova Dimensão, 1987.

BUENO, Cleusa Maria de Oliveira. Imagens da imagem. In: FONSECA, Tânia Maria Galli e FRANCISCO, Deise Juliana (Org.). *Formas de ser e habitar a contemporaneidade*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2000. p. 137-166.

BULHÕES Maria Amélia. *Artes Plásticas: Participação e distinção. Brasil anos 60/70*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação de História Social da USP, São Paulo: USP, 1990.

\_\_\_\_\_. Mercado de Arte: uma crise que pode gerar crescimento. *Revista Aplauso*, Porto Alegre, n. 28, 2001, p.39-41.

CABO, Sheila. Barrio: a morte da arte como totalidade. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 98-110.

CALEFFI, Paula. O traçado das reduções e a transformação de conceitos culturais. *Revista Veritas*, v.37, n. 145. Porto Alegre, março de 1992. p. 89-94.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Associação Palas Atena, 1990.

CAMPOS, Jorge Lúcio: *Do simbólico ao virtual. A representação do espaço em Panofsky e Francastel*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990, p.16.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica. Teoria e metodologia em sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

- CANTON, Kátia. *Novíssima Arte Brasileira. Um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CARENA, Carlo. Ruína. Restauro. *Enciclopédia Einaudi*. vol. 1. Porto: Imprensa Nacional Cada da Moeda, 1984. p. 107-129.
- CARNEIRO, Newton Luis Garcia. *A identidade inacabada: o regionalismo político no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. Forma e matéria. *Cadernos Porto e Vírgula*: Vasco Prado, Porto Alegre, n. 7. 1994, p.28-35.
- \_\_\_\_\_. Nervo Ótico e Espaço N. O: Artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1995.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das Almas—O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem. Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius, *A instituição Imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CATTANI, Icléia Borsa. Arte contemporânea e identidade cultural (1980-1990). In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995, p. 51-78.
- \_\_\_\_\_. Produção Artística e identidades. In: *Arte e Cultura da América Latina*. Nº 3, São Paulo: Sociedade Científica de Estudos da Arte- CESA, 1992, p. 87- 91.
- \_\_\_\_\_. *História da Arte contemporânea e poética*. (Texto inédito, utilizado em aula no ano 2000). Porto Alegre, 2000. p. 04.
- \_\_\_\_\_. Identidade cultural e relações de poder: A arte contemporânea no Rio Grande do Sul, Brasil (1980- 1990). In: Bulhões, Maria Amélia. ( org.) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, Programa de Pós - Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- \_\_\_\_\_. O mundo como representação. In: *À beira da Falésia. A História entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: José Olympio, 2001.
- CHIARELLI, Tadeu. Da Arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. In: *Porto Arte. Revista de Artes Visuais*, v.6, nº 10, Porto Alegre: Instituto de Artes/ Ed. da UFRGS, 1990, p.15-25.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Madrid, São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- COCHIARALE, Fernandô e GEIGER, Anna Bella. Abstracionismo geométrico e informal. *A vanguarda Brasileira nos Anos 50*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 33-43.
- COMISSÃO 300Anos et al. *MISSÕES Uma História de 300 Anos*. Porto alegre: CORAG, Fundação Maurício Sirotzky Sobrinho, 1990.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. Arte nos espaços públicos: o metrô de São Paulo. In: FABRIS, Anateresa. ( org.) *Arte e Política. Algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte: FAPESP, 1998.



CUCHE, Denis. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 1999.

CURTIS, J. N. B. de. O espaço urbano e a arquitetura produzidos pelos Sete Povos das Missões. In: WEIMER, Günter. (org.). *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 47-48.

DACANAL, José Hildebrando. Origem e função dos CTGs. In: GONZAGA, Sergius e FISCHER, Luis Augusto (Coord.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 1998. p. 81-90.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755- 1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

DURHAN, Eunice Ribeiro. A dinâmica cultural na sociedade moderna. *Ensaio de Opinião*. V. 4. Rio de Janeiro: Inúbia. 1977.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Função dos Mitos. In: *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s/d, p. 09-31.

ELIAS, Norbert. Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. *apud* SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Memória cidadã. História e Patrimônio Cultural. In: ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. V. 29, p. 37-55, Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1997.

FABRIS, Anateresa. A história da arte como prática interdisciplinar. In: *Porto Arte Revista de Artes Visuais*, nº10, Porto Alegre: Instituto de Artes, UFRGS, 1990.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo. Trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

FREIRE, Cristina. *Além dos Mapas. Os Monumentos no Imaginário Urbano Contemporâneo*. São Paulo: Annablume, FAPESP/SESI, 1977.

FRUTIGER, Guillermo. *Sinais & Símbolos. Desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FURLONG, Guillermo. *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Buenos Aires: Imprenta Balmes, 1962.

GADELHA, Regina Maria d'Aquino Fonseca. A experiência Missioneira: Integração e desintegração de um Povo. In: *Anais do X Simpósio Nacional de Estudos Missionários* (1993). Santa Rosa: Centro de Estudos Missionários. Ed. UNIJUÍ, 1994, p. 27-39.

GALISSOT, R. Sous l'identitté, le process d'identificaci3n. In: *L'Homme et la société*. nº 83, Paris: Editions L'Harmattan.

GARAVAGLIA, Juan Carlos. *Economia , Sociedad y Regiones*. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1987.

GELLNER, Ernest. *Nações e nacionalismos*. Lisboa: Gradiva, 1993.

GIL, Luis. Presentación. In: BAUZÀ, Hugo Francisco. *El mito del héro. Morfología y semántica de la figura heroica*. Argentina. Fondo de Cultura Econômica, 1998.

GIMÉNEZ, Gilberto. Apuntes para una teoría de la identidad nacional. In: *Sociológica, Identidad Nacional y nacionalismos*, ano 8, nº 21. México: UNAM, 1993, p. 24.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999. p. 41-93.

\_\_\_\_\_. De Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas e*

*sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999. p. 41-93.

\_\_\_\_\_. Representação. A palavra, a idéia, a coisa. In: *Olhos de Madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001. p. 85-103.

GOLIN, Tau. *A ideologia do Gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983.

\_\_\_\_\_. O lugar da invenção "tradicional" na modernidade conservadora. *Jornal Zero Hora, Caderno de Cultura*. Porto Alegre, 20 de setembro de 2002. p. 06.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, Memória e ideologias Nacionais: O problema dos patrimônios Culturais. In: *Estudos Históricos, Identidade Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 01, nº 2, 1988, p. 264-275.

GONZAGA, Sérgio. As mentiras sobre o gaúcho: primeiras contribuições da literatura. In: DACANAL, José Hildebrando (org.). *RS Cultura e Ideologia*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1996.

GOUVEIA, Maria Alice Machado de. Políticas de preservação do patrimônio (três experiências em confronto): Inglaterra, Estados Unidos e França. In: *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE/FINEP/IDESP, 1985.

GRUZINSKY, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUTFREIND, Ieda. *A Historiografia Rio-grandense*. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

GUTIERREZ, Ramón. Campanha internacional em favor da preservação e da restauração das missões jesuítico-guaranis. In: *As Missões jesuíticas dos Guaranis*. Rio de Janeiro: SPHAN/UNESCO, 1987. 89-110.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós- modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A ed., 1998.

HARVEY, David. *Condição Pós- Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1992.

HASKELL, Francis. *Mecenas e Pintores. Arte e sociedade na Itália Barroca*. São Paulo: EDUSP, 1997.

HEINZ-MORH, Gerd. Dicionário dos Símbolos. Imagens e Sinais da Arte Cristã. São Paulo: Paulus, 1994.

HENRIQUES, Antonio. Os símbolos e os signos. In: CARVALHO, Ana Albani e GASTAL, Susana (Org.). *Caderno Porto e Vírgula: Vasco Prado*, Porto Alegre, 1994. p. 20-27

HERKENHOFF, Paulo. Brasil, Brasis. In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 359-370.

HERNÁNDEZ, Pablo. *Organización Social de las doctrinas Guaraníes de la compañía de Jesús*. Barcelona: G. Gili, 1913.

HOBSBAWN, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1870. Programa, Mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

\_\_\_\_\_. e Ranger, Terence (org.). Introdução. In: *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 09-23.

HÜYSSEN, Andréas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 15-17.

JACKS, Nilda. *Querência: cultura regional*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998.

JUSTEN, Simone. *Sepé Tiaraju no imaginário gaúcho*. Porto Alegre: La Salle, 2002, (texto inédito, cedido pela autora).

KELLY, Celso. *Arte e comunicação*. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

KERN, Arno Alvarez. *Missões Uma Utopia Política*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

\_\_\_\_\_. O processo histórico Platino no século XVII: Da aldeia guarani ao povoado missioneiro. In: *Estudos Ibero-Americanos*. V. XI, n.1. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1985. p. 23-25.

\_\_\_\_\_. Problemas Teórico-Metodológicos relativos à análise do processo histórico Missioneiro. In: *Anais do VI Simpósio Nacional de Estudos Missioneiro*. Santa Rosa: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Dom Bosco, 1985. p.27-42.

\_\_\_\_\_. Os mitos e a história. In: *Missões. Passado-Presente-Futuro*. Porto Alegre: Talento Editorial Ltda, 1990. p. 22-24.

KERN, Maria Lucia Bastos. A imagem visual na Nova História e História da Arte. *Porto Arte Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, Instituto de Artes da UFRGS, v.7 n.13. 1996. p.08.

\_\_\_\_\_. *Les origines de La peinture Moderniste Au RioGrande do Sul*, Bresil. Paris : Sorbonne. 1981.(Tese Doutorado).

\_\_\_\_\_. Modernidade e modernismo: o caso da pintura no Rio Grande do Sul. In: *Boletim Informativo do MARGS*, 26, p.16-20, out/nov/dez. 1985.

\_\_\_\_\_. Os sistemas visuais e ideologias no Rio Grande do Sul 1900-1980. Comunicação apresentada ao *Colóquio de História da Arte do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Mariana, Minas Gerais, outubro de 1986.

\_\_\_\_\_. A Utopia e o Ofício da Gravura. In: *Vasco Prado, Cadernos Porto e Vírgula*, nº 07, Porto Alegre: Unidade Editorial, 1994, p.57-64.

\_\_\_\_\_. Estado Novo: Crítica de Arte e Ideologia. In: BULHÕES, Maria Amélia (Org.) *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

LEXICON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2002.

LINDNER, Claudia. *Do passado ao presente. As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Cambona Centro de Artes/ Habitasul, s/d.

LOWENTAL, David. *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ed. Akal, 1998.

LORÊDO, Wanda Martins. *Iconografia Religiosa. Dicionário Prático de Identificação*. Rio de Janeiro: PluriEdições, 2002.

MACHADO, Ironita Policarpo. *Cultura historiográfica e identidade. Uma possibilidade de análise*. Passo Fundo, RS: UPF, 2001.

MACIEL, Maria Eunice de Souza. Tradição e tradicionalismo. *Revista Humanas*, Porto Alegre, Ed. da UFRGS, v. 22, n.1/2. p. 128.

\_\_\_\_\_. Apontamentos sobre a figura do gaúcho brasileiro. In: BERND, Zilá. *Olhares Cruzados*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. p.76-95.

\_\_\_\_\_. Procurando o imaginário social: apontamentos para uma discussão. In: *Mitos e heróis. Construção de Imaginários*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998. p. 75-86.

MAEDER, Ernesto J. A Historiografia sobre las Misiones jesuíticas de Guaraníes. Evaluación Del último quinquênio. In: *Páginas sobre Hispanoamerica Colonial. Sociedad y Cultura*. Buenos Aires: PRHISCO-CONICET, 1995. p. 99-112.

- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens, uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MAROBIN, Luiz. *Painéis da Literatura Gaúcha*. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1995.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Processos de comunicación y matrices de cultura*. México Gustavo Gilli, 1987.
- MELIÁ, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido - Ensaíos de Ethnohistoria*. Asunción: Centros de Estudios Antropológicos. Universidad Católica, 1986.
- \_\_\_\_\_. e NAGEL, Liane Maria. *Guaraníes y Jesuitas en tiempo de las Misiones. Una bibliografía didáctica..* Santo Ângelo/ RS: URI. Centro de Cultura Missioneira; Asunción: CEPAG, 1995.
- MENEZES Paulo. *A trama das Imagens. Manifestos e pinturas do começo do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MENDONÇA, Sônia Regina de. O nacional e o Popular em questão: A cultura nos anos de 1930 a 1950. In: LINHARES, Maria Yeda e CARDOSO, Ciro Flamarion (orgs) *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro, Campos, 1990.
- MICELI, Sérgio. *Imagens Negociadas. Retratos da Elite Brasileira – 1920-1940*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. As tradições do mecenato europeu nos campos das artes cênicas, da música e de rádio televisão. In: *Política Cultural Comparada*. Rio de Janeiro: FUNARTE/FINEP, 1999.
- MILLIET, Maria Alice. As abstrações. In: AGUIAR, Nelson. *Bienal Brasil séc. XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994.
- MIRCEA, Eliade. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva: 2002.
- \_\_\_\_\_. Função dos Mitos. In: *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s/d.
- MORÁS, Antonio. *Os entes sobrenaturais a Idade Média. Imaginário, representações e ordenamento social*. São Paulo: Annablume, 2001.
- MORAES, Carlos Dante de. *Figuras e Ciclos da História Rio-grandense*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1959.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisitado. In: *Estudos Históricos, Identidade Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 01, nº 2, 1988, p. 221-238.
- MORAIS, Frederico. A história como tema. In: *A visão do artista. Arte sobre arte: a visão contemporânea das Missões*. São Paulo: Prêmio, 1987.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: *Cadernos História da pintura no Brasil. Abstracionismo, marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: *Cadernos História da pintura no Brasil. Anos 60: A volta à figura. Marcos históricos*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1994.
- MORNER, Magnus. *Actividades políticas y económicas de los jesuitas en el rio de La Plata*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- MÜLLER, Nelci. *Da História à Literatura: A representação Literária das Missões no Romance Sul-Rio-grandense (1881-1988)*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, PUCRS, 1994.
- NAGEL, Liane Maria. *A história de San Angel Custódio – redução de fronteira – no contexto dos Trinta*

*Povos Guarani-Jesuíticos da Região Platina*. Dissertação (Mestrado), Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, PUCRS, 1994.

\_\_\_\_\_. Educação Patrimonial nas Missões Guarani-Jesuíticas do Rio Grande do Sul: vivências, práticas e fundamentos teóricos. In: *Revista Ciências e Letras: Educação e Patrimônio Histórico Cultural*, Porto Alegre, n.º 27, janeiro/junho. Porto Alegre, Faculdade Porto Alegrense de Educação, 2000. p. 277-296.

NUNES, Benedito. O universo Filosófico e ideológico do Barroco. In: ANAIS DO CONGRESSO SOBRE BARROCO NO BRASIL. Salvador:UFB, 1982/3, p. 23-29.

OLIVEN, Ruben George. O maior movimento de cultura popular do mundo Ocidental: o tradicionalismo gaúcho. *Caderno de Antropologia nº1*, Porto Alegre: UFRGS, 1990.

\_\_\_\_\_. *A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil-Nação*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: JACKS, Nilda. *Mídia Nativa. Indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: UFRGS, 1998. p. 9-12.

\_\_\_\_\_. Mitologias da nação. In: FÉLIX, Loiva Otero e ELMIR, Claudio P. (orgs) *Mitos e Heróis. Construção de Imaginários*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1998, p.23-39.

OLIVEIRA, Lizete Dias de. *Iconografia Missioneira – um estudo das imagens das reduções jesuítico-guaranis*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS. Porto Alegre: PUCRS, 1993.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso fundador. A formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas, SP: Pontes, 1993.

ORTIZ. Renato. *Cultura brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *A Moderna Tradição Brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

PADOIN, Maria Medianeira. Cultura Rio-grandense – O Gaúcho e a identidade regional. In: Quevedo. (org.). *Rio Grande do Sul: 4 séculos de História*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1999. p. 368-376.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.

\_\_\_\_\_. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAIXÃO CORTES, João Carlos. *O gaúcho: danças, trajes, artesanato*. Porto Alegre: Garatuja, s/d.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 291-316.

PEIRCE, Charles, apud ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PEREZ VEJO, Tomas. La pintura de historia y la invención de las naciones. *Lócus, revista de História*, Juiz de Fora: Núcleo de História Regional/UFJF, v.5 n.1, 1999. p. 139-159.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O desfazer da ordem fetichizada: Walter Benjamin e o imaginário social*. Texto digitado cedido pela autora, 2000.

\_\_\_\_\_. História Regional repensada. In: RIBEIRO, Carlos Reinaldo Mendes, et alii. *Autonomia ou*

submissão? Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 20-35.

\_\_\_\_\_. Gaúcho, Integração do Múltiplo In: KERN, Arno Alvarez.(org.) *Rio Grande do Sul- Continente Múltiplo*. Porto Alegre: Riocell/ Marpron, 1993. p.08-30.

\_\_\_\_\_. Contribuição da História e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In: LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra (org.). Apresentação. In: *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1998. p. 17-39.

PIETA, Marilene Burtet. *A modernidade da Pintura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Sagra, 1995.

PIPPI, Gladis. Caminho das Missões, um mundo para ver, sentir e andar. Texto cedido pela autora em Dezembro de 2002.

\_\_\_\_\_. Porque investir em Turismo? *Jornal A Comunidade*. Santo Ângelo, 03/07/2000, p. 14.

RABUSKE, Pe. Arthur, S.J. A cruz Missioneira. *Cadernos FUNDAMES*, ano 1, n.º2, Santo Ângelo: Gráfica da FUNDAMES, Junho de 1984.

\_\_\_\_\_. *Ano dos Mártires das Missões. Subsídios de Leitura e reflexão Missionária oferecidos por Arthur Rabuske S. J.* Porto Alegre: Livraria Editora Pe Réus, 1978.

RAMOS, Paulo Viviane. *A experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo (1929-1939)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

REVISTA *Tribuna VIP*, ano 1, nº11, Santo Ângelo, Gráfica ATribuna Regional, 1997.

RHODEN, Luiz Fernando. Legislação e inventário do patrimônio. *Revista Ciências e Letras. Educação e Patrimônio Histórico-Cultural*, Porto Alegre, n.º 27, Porto Alegre, Faculdade Porto-Alegrense de Educação, janeiro-junho 2000. p. 189-203.

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. Alexander. *O museu hermético. Alquimia e misticismo*. Lisboa: Taschen, 1997.

\_\_\_\_\_. Lenato e PRESSER, Décio. *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre, Ed da UFRGS, 1997.

SALA, Dalton. Arquitetura e conflito Político. In: GADELHA, Regina Maria A. F. (Org./Ed.). *Missões Guarani. Impacto na sociedade contemporânea*. São Paulo: EDUC;FAPESP, 1999. p. 83-101.

\_\_\_\_\_. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e a questão das Reduções Jesuíticas da bacia do rio do prata: um capítulo da Historiografia Artística Brasileira durante o Estado Novo. *Estudos Ibero-americanos. Revista do Departamento de história da PUCRS*. Porto Alegre, v. XV, n.º 1, junho de 1989, p. 245-257.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. *Revista USP, Dossiê Palavra Imagem*, nº 16, São Paulo: EDUSP, Fev 92/93.

\_\_\_\_\_. *A Teoria Geral dos Signos. Semiose e Autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

\_\_\_\_\_. *Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. Memória cidadã. História e Patrimônio Cultural. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. V. 29. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN, 1997. p. 37-55.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. A Modernidade e o Modernismo In: *Cadernos Porto e Vírgula: Vasco Prado*, Porto Alegre, n.º 7, 1994, p. 9-19.

SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. A desmaterialização do Patrimônio. *Revista Tempo Brasileiro*, nº 147, p. 11-22, 2001.

SANTOS, Julio Ricardo Quevedo dos e BENTO FILHO, Carlos Cezar. Povoados Missioneiros e Identidade Regional. In: BELLOMO: Harry Rodrigues (org.). *Rio Grande do Sul – aspectos da cultura*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994. p. 21-39.

SANTOS, Maria Cristina dos. Jesuítas e índios na Sociedade Missioneira: uma análise crítica da historiografia. *Estudos Ibero-Americanos*. V. XIII, n.º 1. Porto Alegre: PUCRS, julho de 1987. p. 71-108.

SCARINCI, Carlos. *A gravura no Rio Grande do Sul, 1900-1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SCHALLEMBERGER, Ernelo. Indicações para a historiográfica Missioneira: Uma análise de conteúdo e de abordagem a partir dos Simpósios Nacionais de Estudo Missioneiros. In: *Anais do VI Simpósio Nacional de Estudos Missioneiros*, Santa Rosa: Faculdade de Filosofia e Letras Dom Bosco, 1985. p. 09-25.

SCHMITZ, Egídio. *Os jesuítas e a educação*. Filosofia Educacional da Companhia de Jesus. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1994.

SÊGA, Rafael. Augustus. O conceito de Representação em Denise Jodelet e Serge Moscovici. In: *Anos 90– Revista do Programa de Pós- Graduação em História da UFRGS*, nº 13, Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 2000, p. 128-133.

SEVERO, Andréa M. D. *Missões Jesuítico-Guaranis*: tempo, espaço e representações. Texto apresentado pela autora nas IX Jornadas Internacionais sobre as Missões Jesuíticas, ocorrida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, entre 08 e 11 de outubro de 2002.

SIMON, Cirio. Renascença Florentina. Horizontes de um mundo em crise. *Jornal do MARGS*, Jan. Fev. 2000, nº 54. Ano V, Secretaria do Estado da Cultura. MARGS. 2000.

Site da UNISINOS [www.unisinos.br/acervo/arte](http://www.unisinos.br/acervo/arte)

SOUZA, Márcio de. *Fascínio e repulsa. Estado cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

SOUZA FILHO, Carlos Frederico Marés de. *Bens Culturais e Proteção Jurídica*. Porto Alegre: Unidade, 1999.

SUSNIK, Branislava. El rol de los indígenas en la formación y en la historia del Paraguay, Tomo I, Assunción: Instituto Paraguayo de Estudios Nacionales (IPEN), 1982.

SUSTERSIK, Darko B. Maria. Luna y las maracas del friso de Trinidad: Um ensayo de interpretación de las artes visuales de las Misiones Guaraníes. In: MELIÀ, Bartomeu( ed. ) *Historia Inacabada, futuro incierto. VII Jornadas Internacionales sobre las Misiones Jesuíticas*. Asunción: Centro de Estudios Paragayos “Antonio Guash”, 2002, p. 357-391.

TEIXEIRA COELHO. *Dicionário Crítico de Política Cultural. Cultura e Imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

TORRES, Luiz Henrique. *O discurso historiográfico referente à participação indígena na formação histórica*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de História da PUCRS. Porto Alegre: PUCRS, 1990.

\_\_\_\_\_. *Platinidade e Missões na Historiografia Rio-grandense (1882-1950)*. Rio Grande, RS: Fundação Universidade de Rio Grande, 1987.



TREVISAN, Armino. *A escultura dos Sete Povos*. Porto Alegre: Movimento, IEL/SEC, 1978.

\_\_\_\_\_. O Universo artístico de Locatelli. In: *O mago das Cores. Aldo Locatelli*. Porto Alegre: MARPROM–Assessoria de Marketing, Relações Públicas e Promoções, 1998.

\_\_\_\_\_. *Como apreciar a arte: do saber ao sabor uma síntese do possível*. Porto Alegre: Uniprom, 1999.

\_\_\_\_\_. O Barroco nas Missões. In: *Brasil Barroco entre céu e terra*. Rio de Janeiro: Ministério da cultura do Brasil/ Paris Ministério da Cultura da França, 1999, p.127.

TRIADÓ, Juan Ramón Y SUBIRANA, Rosa. *Las Claves de la pintura*. Barcelona: Planeta, 1994.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras. Itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. A modernidade carioca na sua vertente humorística. *Estudos Históricos, Cultura e História Urbana*. Rio de Janeiro, v. 108, n. 16, 1995. p. 177-328.

VICENTE, Luciana. Arte Mural. *Jornal do MARGS*, nº 55, Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Secretaria de Estado da Cultura, março de 2000.

VELLOSO, Mônica. A brasilidade verde amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 06, nº 11, 1993, p.1-114.

\_\_\_\_\_. A modernidade carioca na sua vertente humorística. In: *Estudos Históricos, Cultura e história urbana*, Rio de Janeiro, vol. 108, nº 16, 1995, p. 177- 328.

VERRI, Liane Maria Nagel. A História das Missões no Rio Grande do Sul. In: *Anais do Curso de Literatura e História do Rio Grande do Sul*. Santo Ângelo, RS: FURI, 1990. p. 47-74.

\_\_\_\_\_. Et alii. *Vamos conhecer Santo Ângelo, nosso município. Programa de integração social, 3ª série do primeiro grau*. Santo Ângelo, RS: Santo Ângelo, 1986.

VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da Imaginária Missioneira*. Canoas, RS: La Salle, 1993.

VIERA DA CUNHA, Eduardo. A propósito do fragmento na fotografia e no ex-voto. *Revista Porto Arte*, v. 9, n. 16, 105-119. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história. Fantasma e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século-XX*. São Paulo: Ática, 1997.

WEIMER, Günter (org.). *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987

WIND, Edgar. O conceito de Warburg de Kulturwissenschaft e sua significação. In: *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: EDUSP, 1997.

WOLHEIN, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosak e Naify, 2002.

ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40. O grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel / EDUSP, 1991.

ZÍLIO, Carlos e RESENDE, José et alii. O "boom", o "pós-boom" e o "dis-boom". In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p. 179-196.

\_\_\_\_\_. *A Querela do Brasil. A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari. 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.1997.

\_\_\_\_\_. *O nacional e o popular na cultura Brasileira. Artes Plástica e Literatura*. São Paulo : Brasiliense, 1982.

## ANEXOS

### ANEXO A - SINOPSE DA HISTÓRIA DAS MISSÕES

A história das Missões Guarani-Jesuíticas se insere no contexto da colonização da América, em que os jesuítas representaram a monarquia espanhola no trabalho de catequização e pacificação dos índios, reunindo-os em povoados que foram chamados de *Missões* ou *Reduções*. Essa experiência se desenvolveu durante os séculos XVII e XVIII, por mais ou menos 150 anos, em áreas de colonização espanhola que atualmente pertencem ao Brasil, à Argentina e ao Paraguai.

Entre 1610 e 1706, os padres da Companhia de Jesus fundaram mais de quarenta povoados na chamada Província Jesuítica do Paraguai, organizando núcleos nas regiões de Guairá – entre os rios Paranapanema e Paraná, hoje território brasileiro, Itatim – na atual República do Paraguai – e Tape – entre os rios Paraná e Uruguai, hoje território Argentino, e bacias dos rios Ijuí, Ibicuí e Jacuí no atual Rio Grande do Sul.

A Companhia de Jesus, fundada em 1534 por Inácio de Loyola e oficializada em 1540, tinha, entre seus objetivos maiores, a catequização e educação. Era uma ordem religiosa não monástica, surgida no contexto da Contra-Reforma da Igreja Católica. Opondo-se à expansão das novas religiões, oriundas da Reforma Protestante, os jesuítas se dirigiram às novas terras conquistadas pelos portugueses e espanhóis, atuando como evangelizadores.

Atacadas pelos bandeirantes paulistas em busca de índios para trabalhar nas lavouras de açúcar da América portuguesa, ou a procura de melhores sítios onde pudessem se desenvolver, as reduções viveram, entre 1641 e 1707, um processo de deslocamentos e relocalizações, resultando no conjunto dos chamados Trinta Povos das Missões, dos quais oito se localizavam em terras hoje pertencentes ao Paraguai, quinze na atual Argentina e sete em território do Rio Grande do Sul.



Todos os povoados eram organizados urbanisticamente como verdadeiras cidades, que se desenvolviam ao redor de uma praça central, onde eram realizadas procissões, encenações religiosas, desfiles militares, jogos e festividades em geral, especialmente por ocasião das visitas de autoridades coloniais ou religiosas. A igreja era o prédio principal, junto ao qual estavam localizadas a residência dos padres, o colégio, as oficinas de trabalho, o cemitério, e o Cotiguaçu, onde viviam as viúvas e os órfãos. Ao redor da praça ficavam as casas dos índios, localizando-se nas periferias o tambo (casa para os hóspedes), olarias,

curtumes e outras construções para atender as necessidades dos povoados. Existiam também portos, açudes, fontes, as sedes das estâncias, capelas e uma rede de estradas, que interligava as reduções.

Estruturadas para proverem a subsistência dos guaranis, as reduções podiam comportar entre dois e seis mil índios. Com sua base assentada na agricultura e na pecuária, passaram a exportar os excedentes para Buenos Aires e Santa Fé, sobretudo o couro, a erva-mate e o algodão. Inseriam-se, desta forma, na estrutura da economia colonial, embora os jesuítas procurassem manter a população espanhola distante dos povoados. Importantes trabalhos de fiação, tecelagem, fabricação de instrumentos musicais e até impressões de livros eram realizados nas oficinas das reduções, destacando-se a escultura, a música e, em sua fase final, a arquitetura de estilo barroco, que deu origem a imponentes catedrais. Esse estilo artístico passou a ser chamado de Barroco Missioneiro, salientando-se a produção de esculturas em madeira policromada, painéis pintados à tinta óleo e colunas esculpidas na pedra, que ornamentavam as igrejas das reduções com motivos da flora e fauna locais. A música era executada por orquestras e corais, bandas e orfeões, que atestavam a sensibilidade dos guaranis para as artes.

Em cada missão ficavam dois jesuítas, que orientavam as atividades cotidianas, entremeadas de religiosidade. Em sua estrutura política, havia também o Cabildo, formado por um conselho de caciques representantes dos diversos grupos ou parcialidades que, sob a orientação dos jesuítas, administrava a redução.

Com seus conhecimentos, os padres impuseram a religião católica e a cultura européia, modificando o modo de ser dos guaranis. Deram origem, assim, a uma outra cultura, a dos *guaranís missioneiros*, cuja economia sofreu mudanças tecnológicas, como a introdução do arado, modernizando os padrões de produção e subsistência. Apesar disso, o sistema familiar coletivo de trabalho permaneceu, especialmente nas atividades agrícolas. A língua guarani também foi mantida, chegando-se a registrá-la

em dicionários, catecismos e livros de sermões, que auxiliavam na catequese e na doutrinação dos índios.

Desde o início de sua estruturação, as Missões geraram inúmeras polêmicas, estando constantemente no foco das disputas luso-hispânicas pelos territórios do sul da América. Durante o século XVIII, os Sete Povos constituíram uma linha da expansão espanhola em direção ao sul, localizando-se entre as duas frentes colonizatórias, num território disputado tanto pela Coroa portuguesa como pela espanhola.

Entre 1680 e 1750, se exacerbam os interesses pela região do Prata, espaço de possibilidades de lucro tanto pela participação no escoamento de contrabando, quanto pela presença do gado – sobretudo pela exploração do couro e do sebo –, que passou a constituir o fundamento básico de apropriação da terra. Em 1680, os portugueses haviam fundado a Colônia do Sacramento, em pleno território espanhol. Como objetivo de encerrar as disputas, em 1750 foi assinado o Tratado de Madrid, que estabeleceu, como uma de suas cláusulas, a troca dos Sete Povos pela Colônia do Sacramento.

O Tratado também determinou que os guaraníes deveriam sair de suas terras, uma vez que elas passariam para o domínio dos portugueses, tradicionais inimigos. Isso não foi aceito pelos índios, o que originou a chamada Guerra Guaranítica. Durante o confronto, que se desenrolou entre 1753 e 1756, as tropas portuguesas e espanholas se uniram contra os índios missioneiros, causando a morte de milhares deles inutilmente, pois as determinações acabaram anuladas, sendo outros tratados assinados, até a posse definitiva da região pelos portugueses.

A expulsão dos jesuítas de Portugal e de Espanha, assim como de suas colônias, determinou a saída dos padres das Missões em 1768. Isso desestruturou os Trinta Povos, uma vez que a administração leiga espanhola que se estabeleceu, bem como a assistência religiosa de outras ordens, não conseguiu manter a coesão interna nos povoados.

Aos poucos, os guaranis foram embora das reduções, em busca de locais onde pudessem trabalhar e sobreviver. Muitos se dirigiram para estâncias de criação de gado, outros para as cidades onde poderiam exercer suas profissões de artesãos, ou então voltaram para os matos, em busca de seu antigo modo de ser.

No período das lutas pelo território dos Sete Povos, as reduções foram saqueadas várias vezes e, com o abandono dos índios, poucos habitantes restaram nos povoados. Com a chegada de imigrantes, a partir de 1825, a retirada de pedras e outros materiais para suas construções acelerou a devastação dos povoados.

Vencidos, espoliados e despojados de suas terras, atualmente os guaranís do sul da América estão reduzidos a pequenos grupos errantes. Sobrevivem do fabrico de cestos e artesanato, ou então confinados em reservas, onde tentam manter suas tradições, enfrentando problemas como a luta pela posse das terras que antes eram suas, ou a poluição dos rios antes ricos em peixes, na tentativa de sobreviver numa sociedade em que eles não têm o reconhecimento e o respeito devidos.

Da experiência das Missões Guaraní-Jesuíticas, muitas reduções preservam remanescentes arqueológicos, arquitetônicos e artísticos, sendo que algumas, como a de São Miguel, no Brasil, a de Trinidad, no Paraguai, e a de San Ignacio Mini, na Argentina, constituem um rico legado reconhecido pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade. A memória da história missioneira faz parte da herança cultural não só dos atuais habitantes das regiões onde existem os remanescentes, mas de todo o sul da América, sendo uma das raízes das culturas regionais que influenciam e realimentam a música, a literatura, o teatro, o cinema e artes em geral.



## ANEXO B - CRONOLOGIA DAS OBRAS ANALISADAS

- 1945** - *Sem título*, 09 xilogravuras de Edgar Koetz.
- 1947** - *Sem título*, 04 telas de Plínio Benhardt.
- 1951-55** - *A Formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul*. 1951-55. Mural de Aldo Locatelli, técnica mista.
- 1957** - *Sem título*. Tela de Gastão Hoffstetter, 1957, óleo sobre eucatex, 50 x 60cm.
- 1960** - *Angüera e Casa de M'Bororé*, 02 Xilogravuras de Edgar Koetz.
- 1961** - *Sem título* de Léo Dexeimer 1961, 02 Xilogravuras .
- 1961** - *Sem título*. 03 Xilogravuras de Waldeny Elias.
- 1966** - *Paraguai – Visión*, 01 Xilogravura de Lívio Abramo.
- 1970** - *Pastoral*. Tela de Waldeny Elias, 1970.
- 1974** - *A Boiguaçu, A Casa de M'Bororé, Angüera e Sepé Tiaraju*, 04 imagens em scratchboard de Nelson Boeira Faedrich
- 1979** - *Sem título*. Clébio Sória, 1979. Mural, técnica mista sobre fundo seco em parede, localizado no Restaurante Universitário da UNISINOS.
- 1983** - *Tecendo sobrevivência. Ruínas e Lendas*, óleo sobre tela (02) de Clarissa Fabrício.
- 1984** - *Ruínas de São Miguel*, tela de Clarissa Fabrício.
- 1986** - *Sem título*. Clébio Sória, 1986, mural localizado na plataforma da Estação Central do Trensurb, na Avenida Mauá em Porto Alegre.
- 1987** - *Missão, Missões. Como construir catedrais?* 1987. Instalação de Cildo Meirelles.
- 1987** - *Missões*. Rubem Grilo. 1987. Xilogravura, 23x30 cm – 1987.
- 1987** - *Em busca da cabeça em busca do coração* Instalação de Vera Chaves Barcellos.
- 1987** - *MM*, Daniel Senise, óleo sobre tela.
- 1991** - *Sem título*. Mural de Tadeu Martins. Acrílico sobre reboco. Igreja Catedral de Santo Ângelo

- 1994** - *Ruínas de São Miguel*, Paula Mastroberti.
- 1995** - *M'Boiguaçu de São Miguel e Sepé*, Dirce Pippi, 02, óleo sobre tela.
- 1995** - *Sem título*, Alice Brueggmann, óleo sobre tela.
- 1995** - *Torre de São Miguel*, Hilda Mattos, acrílico sobre tela.
- 1995** - *Sem título*, Rosana Almendares óleo sobre madeira, acervo da Casa de Cultura de Santo Ângelo.
- 1998** - Painel do grupo de artistas de Santo Ângelo.
- 1998** - *Sem título*, Elizethe Borghetti, 02 acrílico sobre tela. Técnica mista.
- 1998** - *Sem título*, Dirce Pippi 02 acrílico sobre tela.
- 1999** - *Missões*, Irineu Garcia, instalação.
- 1999** - *O caminho, uma visão renovadora dos Jesuítas*. Paulo Porcela. Mural da Unisinos.
- 2000** - *Ego Sun*, Dirce Pippi, acrílico, bastão de tinta à óleo e carvão sobre lona.
- 2000** - *Santo Antônio*. Danúbio Gonçalves, 2000, Técnica mista em desenho aquarelado e crayon.

## ANEXO C - DADOS BIOGRÁFICOS DOS ARTISTAS

### ALDO LOCATELLI

Aldo Daniele Locatelli nasceu na Lombardia, em Villa D'Almé, ao norte da Itália, em 18 de Agosto de 1915. Cresceu num ambiente cercado de religiosidade. Com 10 anos, fez contato com os artistas que restauravam os murais da igreja de sua vila, e que estavam hospedados na pousada de seu pai. Foi a partir desse momento que passou a auxiliar o pintor Pierfrancesco Taragni, que integrava a equipe. Essa convivência certamente influenciou o seu interesse pela pintura e pelos murais<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> ZATTERA, Vera Stedille. *Aldo Locatelli*. Porto Alegre: Pallotti, 1995, p. 20- 21.

Sua formação artística foi em Bérgamo. Lá, preparou-se para trabalhar com arte sacra, tendo feito restauros no Santuário de Mulatiera. Em 1941, foi convocado a lutar como soldado na Segunda Guerra, indo para Roma e para a África. Voltando à Itália, começou a desenvolver seu trabalho artístico e, em 1946, casou-se. A convite do bispado de Pelotas, no Rio Grande do Sul, veio para o Brasil em 1948. Foi nessa cidade que produziu uma série de grandes afrescos para a catedral metropolitana da cidade.

Dois anos depois, em 1950, transferiu-se para Porto Alegre e, no ano seguinte, iniciou os trabalhos na Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul, para a qual produziu um impressionante conjunto de afrescos que contam a história bíblica da criação do mundo, de Adão e de Eva. É marcante, nessas imagens, a influência de Michelangelo e da linguagem que o grande mestre do Renascimento adotou na Capela Sistina, entre 1508-1512. Nesse mesmo ano, começou também a obra estudada nesta tese, o mural *A formação etnográfica do Povo Rio-Grandense*, no salão de audiências do Palácio Piratini.

De acordo com Círio Simon, entre 22/12/1950 até 10/02/1951, o então Instituto de Belas Artes, atualmente ligado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fez uma série de tratativas a fim de fazer com que Locatelli lecionasse junto ao IBA. Isso somente se concretizou em fevereiro de 1951, quando passou a ministrar a disciplina de Arte Decorativa. Com a morte de José Lutzenberger, em agosto daquele mesmo ano, ocupou também a sua cadeira. Curioso é que Locatelli só assumiu oficialmente o seu posto como professor em novembro de 1955, depois de se naturalizar brasileiro. Faleceu em 3 de setembro de 1962<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> SIMON, Círio. *Origens do Instituto de Artes da UFRGS – Etapas entre 1908 e 1962 – Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002.

## **ALICE BRUEGGMANN**

Alice Brueggmann nasceu em Porto Alegre, em 1917. Graduada em Artes Plásticas pelo Instituto de Belas Artes da UFRGS, estudou pintura com Ado Malagoli, desenho e colagem com Luis Solari, e serigrafia com Julio Plaza. Participou desde o início dos anos 50 de exposições coletivas e salões, obtendo várias premiações, com destaque para o 2º Salão Cidade de Porto Alegre, em 1965.

Realizou dezenas de exposições individuais no Rio Grande do Sul e em capitais de outros estados. Na década de 80, participou, como artista convidada, do Panorama da Arte Atual Brasileira, junto ao Museu de Arte Moderna de São Paulo. Em 1984 comemorou seus 25 anos de atelier com a amiga Alice Soares com uma grande exposição na Galeria Tina Presser.

Trabalhou também com Nelson Jungbluth, dividindo espaço em exposições na Galeria Mosaico em 1995, em Porto Alegre. Nesse mesmo ano participou de coletivas na Casa de Cultura Mario Quintana, Galeria Xico Stockinger e Espaço Vasco Prado. Conforme a opinião de inúmeros críticos, o trabalho da artista destaca-se por uma técnica de alta qualidade, composições primorosas e pela fidelidade aos seus temas, tais como naturezas mortas, figuras femininas e pelo uso das cores características<sup>3</sup>.

## **CILDO MEIRELLES**

Cildo Meirelles nasceu no Rio de Janeiro em 1948. Iniciou seus estudos em Brasília, com Félix Barrenechea, em 1963. Iniciou sua carreira em 1965, e, em 67, participou do 2º Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia. Dois anos depois, ajudou a criar a Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Também recebeu o prêmio do Salão da Bússola.

---

<sup>3</sup> ROSA, Renato e PRESSER, Décio. *Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000, p. 70-71.

Em 1970, expôs no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, cidade onde residiu até 1973. Em 77, esteve na Bienal de Paris; em 81, na de São Paulo; em 84, na de Sidney; em 87, na mostra *Modernidade, Arte Brasileira do Século XX*, no Museu de Arte Moderna de Paris. Realizou várias individuais em instituições de prestígio internacional, como na Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea da USP, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Centro Cultural Cândido Mendes e nas galerias Saramenha, Luisa Strina e Petit Galerie<sup>4</sup>. Também expôs em Helsinque (Finlândia), Los Angeles e Miami (EUA), Porto (Portugal), Valência (Espanha) e Antuérpia (Bélgica)<sup>5</sup>.

Diana Moura Barbosa afirma que Cildo Meirelles *destaca-se pelo teor crítico de suas obras, sempre atuais, não deixando envelhecer seus questionamentos*. Segundo ela *isso se dá porque em sua arte sempre estiveram justapostos meio e mensagem, imbricados de forma que um sempre renove o outro*.

Continuando seus comentários acerca do trabalho de Meirelles, Diana Barbosa reitera que *apesar do forte engajamento dessas criações, Meirelles dispensa o rótulo de artista político. Em vez disso prefere que suas obras sejam analisadas pelas questões formais e plásticas muito mais que pelo conteúdo da mensagem*.

Walter Zanini chama a atenção para o seu trabalho de tendência *conceitual* que surgiu no final dos anos 60, afirmando que *sua linguagem versátil, abrangendo desde o desenho ao objeto, do audiovisual à instalação, constituem os veículos por onde reassume os inconformismos e por vezes a violência dadá*<sup>6</sup>. Aracy Amaral o considera o valor mais consistente em nosso país, *um dos primeiros a realizar propostas ambientais, posteriormente denominadas instalações*<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Missões 300 anos. A visão do artista. Arte sobre a arte: a visão contemporânea das Missões*. Porto Alegre: Projeto Cultural Iochpe, 1987, p. 28.

<sup>5</sup> BARBOSA, Diana Moura. *Jornal do Comércio*- Recife-13/12/2001. [www2uol.com.br/JC/2001](http://www2uol.com.br/JC/2001) acessado em 20/10/2003.

<sup>6</sup> ZANINI, Walter. *Dois décadas difíceis: 60 e 70*. In: AGUIAR, Nelson (org.) *Bienal: Brasil, séc. XX*. São Paulo: Catálogo Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 86.

<sup>7</sup> *Missões 300 anos*, p. 28.

Ainda na crítica de Barbosa, Meirelles à medida que constrói suas obras, arquiteta também reflexões sobre a arte brasileira, visão que aparece em seus trabalhos que possuem valor ímpar na produção nacional<sup>8</sup>.

## **CLARISSA FABRÍCIO**

Nasceu em Quaraí, interior do Rio Grande do Sul, em 1945, mas viveu grande parte de sua vida em São Luiz Gonzaga e Santa Maria. Atualmente, vive em Florianópolis, Santa Catarina. É bacharel em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria. Entretanto, tem se dedicado mais à escultura. Fez curso de escultura com fibras com Rhonda Cunha, por meio do projeto da Comissão Fulbright – Universidade Federal de Santa Maria. Participou de várias coletivas em Santo Ângelo, Santa Rosa, Santa Maria, Porto Alegre, Florianópolis e Buenos Aires. Nos anos 80, esteve presente com pinturas em óleo sobre tela em várias mostras de Arte Missioneira realizadas no Brasil, no Uruguai, no Paraguai e na Argentina.

Expôs individualmente no Centro Cívico de Santa Rosa, em 1983; no espaço Novos Talentos – Hall dos Deputados na Assembléia Legislativa em Porto Alegre; no Museu de Arte de Santa Maria<sup>9</sup>, em 1993. Em 2003, realizou nova individual em Florianópolis, no Centro de Exposições Rita Maria.

## **CLÉBIO SÓRIA**

Clébio Sória nasceu em 1934 em Bagé, no Rio Grande do Sul, e morreu em 1987, em Porto Alêgre. Formado em pintura pelo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, foi desenhista, pintor, muralista e gravador, tendo sido também professor junto

---

<sup>8</sup> BARBOSA, op. cit, p. 2

<sup>9</sup> ROSA e PRESSER, op. cit, p.140-141

ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal e à UNISINOS.

A pintura mural foi uma de suas dedicações, destacando-se, entre suas obras, os painéis da antiga sede do Restaurante Universitário da UFRGS, junto ao Centro Acadêmico Sarmento Leite, da Faculdade de Medicina da UFRGS; os painéis da Reitoria e do Restaurante Universitário da UNISINOS; e os da Estação Central do Trensurb.

Sua primeira individual ocorreu na Galeria Espaço, em Porto Alegre, em 1965. Ao longo de sua carreira, recebeu diversos prêmios, como a medalha de prata no Salão da PM no Rio de Janeiro, em 1975. Sua última mostra individual ocorreu na Galeria de Arte do Clube do Comércio, em Porto Alegre, em 1984, com as séries *Apocalipse de São João*, *Direito Natural e Regional do Rio Grande do Sul*, em comemoração aos seus 25 anos de produção artística. Em outubro de 1990, seu colega e amigo Danúbio Gonçalves foi curador do Projeto Clébio Sória – Homenagem, retrospectiva realizada junto ao MARGS<sup>10</sup>.

## DANIEL SENISE

Nasceu no Rio de Janeiro em 1955, onde freqüentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Fez parte do Ateliê da Lapa, com Ângelo Venosa, Luiz Pizarro e Luiz Magalhães. Participou da antológica exposição *Como vai você geração 80?* em 1984, além das mostras *Rio Narciso*, em 1985, e *Território Ocupado*, em 1986.

Desde 1984 vem recebendo inúmeros prêmios, tais como o de Viagem ao País, junto ao Salão Nacional de Artes Plásticas, e o de Viagem ao Japão, durante o 4º Salão de Artes Brasil-Japão. Em 1986, recebeu medalha de ouro na Bienal de Buenos Aires em 1986. Nesse mesmo ano, participou do Panorama de Arte Atual Brasileira e da Mostra

---

<sup>10</sup> ROSA e PRESSER, op. cit, p. 145-147.



Caminhos do Desenho Brasileiro, no Museu de Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, ficando com o segundo lugar. Participou, ainda, da mostra Modernidade Arte Brasileira do século XX<sup>11</sup>, entre outras.

## DANÚBIO GONÇALVES

Pintor, desenhista e gravador. Nasceu em Bagé, em 1925 e vive em Porto Alegre. Em 1943, estudou com Portinari e na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, onde residiu por 14 anos. Criou, nos anos 50, o Clube de Gravura de Bagé e também o de Porto Alegre. Junto com Glênio Bianchetti, Carlos Scliar e Glauco Rodrigues, formou aquele que ficou conhecido como Grupo de Bagé que, inspirado na experiência do Taller de Gráfica Popular, do mexicano Leopoldo Mendez, tentou organizar algo parecido no Rio Grande do Sul. Diante do grande êxodo rural e da ascendência da vida urbana, a preocupação desses artistas era com a preservação da memória do homem do campo. Nesse período, Danúbio produziu a série de xilogravuras intitulada *Charqueadas*.

Outra vertente forte de sua produção está na questão da denúncia social. Com essa preocupação produziu o conjunto de gravuras *Mineiros do Butiá*, de 1956. O artista não apenas passou uma semana no local, registrando o cotidiano de centenas de trabalhadores, como desceu três vezes nas minas, o que o possibilitou ver e reproduzir as condições insalubres a que eram submetidos os mineiros. Foi como uma grande reportagem jornalística.

Lecionou e dirigiu o Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, tendo sido responsável pela formação de várias gerações de artistas no Rio Grande do Sul. No currículo, traz mais de 60 exposições individuais e 500 coletivas em alguns dos mais

---

<sup>11</sup> Catálogo da Exposição Missões 300 anos, p. 30.

importantes museus e instituições de artes visuais do Brasil.

## DIRCE PIPPI

Dirce Pippi nasceu em 1956, em Santo Ângelo, Rio Grande do Sul. Iniciou cedo nos estudos de desenho e da música erudita, optando pela pintura e desenho em 1981. Com formação em Educação Artística e Bacharelato em Desenho e Plástica pela UFSM, realizou também vários outros cursos em Porto Alegre, Rio de Janeiro e Argentina.

Catalogada nos Dicionários de Artes Plásticas no Brasil e do Rio Grande do Sul, vem realizando, desde 1983, diversas exposições individuais e participando de coletivas no Brasil, Argentina e Uruguai<sup>12</sup>.

Expôs no MARGS e em vários Salões oficiais no Brasil, tendo sido premiada e recebido menções de destaque em 1989, 1990 e 1998. Possui obras em coleções particulares em Buenos Aires, Boston, São Francisco, Lisboa, Madrid, Dublin, São Paulo, Rio de Janeiro, Fortaleza, Manaus, Porto Alegre e Florianópolis, também em acervos públicos tais como no Museu e Casa Ulisses Rodrigues, no Centro de Cultura de Santo Ângelo e no Memorial a Luis Carlos Prestes em Santo Ângelo<sup>13</sup>.

Desenvolve, desde o final dos anos 80, pinturas e diversos trabalhos tendo como mote a temática regionalista, centrada nas Missões. Segundo Gladis Tavares, *Dirce reconhece e identifica novos parâmetros para esses componentes engendrados historicamente, através de sua linguagem numa abrangência universal*<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Rosa e Presser, op. cit, p. 166-167.

<sup>13</sup> Conforme currículo cedido pela artista.

<sup>14</sup> TAVARES, Gladis Pippi. *Um olhar sobre Ivy Marã Y*. Texto para catálogo cedido pela autora. Porto Alegre: Bolsa de Arte, 1998, p. 1.

## EDGAR KOETZ

Edgar Koetz nasceu em Porto Alegre em 1914 e morreu em 1969. Iniciou sua carreira aos 15 anos de idade, quando, levado por seu pai, Carlos Alberto Koetz, ingressou na Livraria e Editora Globo como aprendiz de litógrafo. Fez uma breve passagem pela Fotogravura Geyser, onde iniciou seus estudos de desenho aplicado às artes gráficas e retornou, como ilustrador, à Globo, permanecendo ali até 1945, quando se mudou para Buenos Aires, na época o maior centro editorial da América Latina. Lá, foi trabalhar como ilustrador em editoras e jornais. Pouco tempo depois, partiu para São Paulo, a convite de Samuel Wainer, diretor do jornal *Última Hora*, onde se dedicou novamente às artes gráficas. Nesse período, participou da criação da Escola de Propaganda, ministrando o curso *Anatomia da Letra*. Em 1964, com o fechamento da *Última Hora*, em decorrência da ditadura militar, ele voltou para Porto Alegre, onde morreu em 1969. Entre os vários prêmios recebidos, destacam-se a medalha de ouro da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e o grande prêmio anual da Câmara Argentina do Livro, em Buenos Aires. É citado por Walmir Ayala no *Dicionário de Pintores Brasileiros* e por Roberto Pontual no *Dicionário de Artes Plásticas no Brasil*. Koetz conheceu, em vida, um fenômeno muito raro para sua época: a aquisição total de suas obras, antes da abertura da exposição, por um único comprador, o Grupo Habitat, nos anos 60<sup>15</sup>.

## ELIZETHE BORGHETTI

Elizethe Borghetti é natural de Chapada, Rio Grande do Sul, onde nasceu em 1955. Aquarelista e pintora, vive e trabalha em Porto Alegre, onde mantém atelier. Licenciada em Desenho pela Escola Nacional de Desenho, no Rio de Janeiro, em 1977, passou a freqüentar, em 1980, o Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, tendo sido aluna de Danúbio Gonçalves nas disciplinas de litogravura e aquarela.

---

<sup>15</sup> Rosa e Presser, op. cit, p. 169-171

Em seu currículo, cursos com Renina Katz, Eduardo Cruz e Plínio Benhardt, entre outros.

Desde 1986 vem participando de exposições individuais e coletivas no Atelier Livre e na Casa de Cultura Mário Quintana, e também em diversas galerias de arte de Porto Alegre, Novo Hamburgo, Bento Gonçalves, Florianópolis e Salvador. Obteve prêmio especial no concurso sobre ilustrações da obra de Erico Verissimo, em 1991, e organizou, junto com Consulado da Espanha, mostra sobre Garcia Lorca, na Galeria Via Livia, em 1996, da qual resultou a obra *Estudos sobre a obra de Garcia Lorca*, que se encontra na Espanha<sup>16</sup>.

A partir de 1992, começou a trabalhar uma técnica mista de pintura e colagem, tendo realizado diversas individuais em vários espaços. Em 1995, na exposição *Rembrando*, fez uma releitura de obras de artistas consagrados. Em 1996, expôs aquarelas e pinturas criadas sob a inspiração da poesia *Contrastes*, de Augusto dos Anjos. Em 1998 e 2000, novas exposições envolvendo o tema Missões<sup>17</sup>.

## GASTÃO HOFSTETTER

Autodidata, Gastão Hofstetter nasceu em Porto Alegre, em 1917, falecendo na mesma cidade em 1986. Foi ilustrador, capista e cartazista da Livraria do Globo entre 1934 e 1941. Foi co-fundador da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa e também trabalhou como ilustrador do *Correio do Povo*. Em 1941, ingressou como desenhista no DNER, Departamento Nacional de Estradas e Rodagem, permanecendo nessa função até os anos 70. Recebeu diversas distinções acadêmicas e prêmios pelo seu trabalho. Em 1954, participou, em Viena, na Áustria, juntamente com o Clube de Gravura de Porto Alegre, do Prêmio Mundial da Paz Pablo Picasso, recebendo

---

<sup>16</sup> Rosa e Presser, op.cit., p. 138-139.

<sup>17</sup> Conforme currículo cedido pela artista.

premiação. É verbete no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos – MEC*, e no *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*.

Participou de coletivas e salões como a Exposição Farroupilha, Porto Alegre, 1935, e das edições da Chico Lisboa. Recebeu Medalha de Prata no Salão de Arte Moderna de Santa Maria, em 1952, e Menção Honrosa no Instituto de Belas Artes, em gravura e pintura, no Salão da Chico Lisboa de 1953.

Participou do Salão de Arte Contemporânea Brasileira, em Porto Alegre, de 1955, ao lado de Di Cavalcanti, Portinari, Djanira e outros. Sua primeira mostra individual ocorreu em 1950 na galeria de Arte do Correio do Povo e a última na Galeria Independência, em Porto Alegre, em 1978<sup>18</sup>.

## HILDA MATTOS

Pintora e desenhista, nasceu em Pelotas, Rio Grande do Sul, em 1928. Coursou a Escola de Belas Artes de Pelotas. Em Porto Alegre, freqüentou o Atelier Livre da Prefeitura Municipal. Foi aluna de Ado Malagoli, Aldo Locatelli, Danúbio Gonçalves, Paulo Porcella e Fernando Baril. Sua obra é totalmente figurativa. Tem participado de exposições desde 1956, podendo ser o 10º e o 15º Salão da Associação de Artes Plásticas Francisco Lisboa, em Porto Alegre, respectivamente em 1958 e 1992. Expôs individualmente em galerias e em museus de Porto Alegre e em outras cidades do Estado. Suas mais recentes individuais foram no MARGS e na Galeria Mosaico, ambas em Porto Alegre, em 1999, mostrando sua temática habitual: a figura humana feminina.

Por ocasião de mostra de caráter retrospectivo, em 1983, na Galeria de Arte do Clube do Comércio, mereceu apresentação de Ado Malagoli, seu antigo mestre. Em

---

<sup>18</sup> Idem.

1995, expõe *Cabeças* na Galeria de Arte Mosaico, mesmo ano em que passa a integrar as atividades do Grupo Enartes, participando de *workshops* em Santo Ângelo e em São Miguel<sup>19</sup>.

## IRINEU GARCIA

Nasceu em São Luiz Gonzaga, no Rio Grande do Sul, em 1946. Estudou escultura em Montevideu, na Escola de Belas Artes, com Américo Spósito, em 1969, e com Sônia Ebling, em 1976. Estagiou no ateliê de Frans Krajcberg e no de Francisco Stockinger, de 1978 a 1980. Sua primeira participação ocorreu em 1970, na Galeria Contemporânea, em Porto Alegre. Em 1974, integrou a Pré-Bienal em São Paulo. Obteve Menção Honrosa no V Salão do Jovem Artista em Porto Alegre, em 1976. Em 1979, participou da Escultura na Praça/MARGS e, em 1981, de exposição na Galeria Aktuel, no Rio de Janeiro, bem como da 1ª Mostra de Arte Missioneira, em sua terra natal.

Desde 1979 participa de manifestações e projetos individuais de intervenções urbanas em defesa dos direitos humanos e da ecologia. Em 1995, recebeu o prêmio maior do Simpósio de Bardonechia, Itália<sup>20</sup>. Em 1999, realizou exposição comemorativa no MARGS, reunindo três séries de esculturas–instalações. A primeira foi dedicada ao pintor Iberê Camargo, sendo batizada de *Interiores de Rebeldia*. A segunda reunia blocos de granito com formas orgânicas, organizados em fileiras em diagonais, chama-se *Passagens*. O terceiro conjunto, *Missões*, combinava uma série de elementos da fronteira oeste do Estado, utilizando como materiais chifres, couro de gado, cruzes e terra<sup>21</sup>. Com esculturas espalhadas em espaços públicos na Alemanha, na Cidade do México, na Itália, na França, na Suécia e em vários outros países, Irineu Garcia é um dos mais atuantes artistas plásticos gaúchos da atualidade, tendo conquistado em diversas oportunidades prêmios internacionais

<sup>19</sup> ROSA e PRESSER, op. cit, p.252

<sup>20</sup> ROSA e PRESSER, op. cit, p. 265-266.

<sup>21</sup> ZERO HORA. *Irineu Garcia expõe no MARGS*. Segundo Caderno, p.05,13/07/1999, p.05.

de escultura em madeira, pedra e gelo.

## LEO DEXEIMER

Nasceu em 1937, em Porto Alegre. Formado pelo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, é pintor, desenhista e gravador, tendo feito parte do Grupo Bode Preto em sua juventude, juntamente com outros artistas reconhecidos. Foi professor de Desenho e Artes Gráficas do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, até aposentar-se e retornar a Porto Alegre. Passou então a se dedicar às técnicas de reprodução gráfica, especialmente a litografia.

Em 1958, obteve o primeiro prêmio de desenho no Salão Câmara Municipal de Porto Alegre. Fato marcante foi a individual realizada na Galeria Esphera, em Porto Alegre, nos anos 70, com pinturas em técnicas avançadas para a época como *air brushing sobre placas de poliestireno*. Em 1978, realizou individual na Galeria do IAB, em Porto Alegre, com pinturas sobre madeiras recuperadas. Nessa oportunidade, retomou a encáustica, técnica milenar empregada em outras épocas em suas obras.

Participou ainda de inúmeros salões no país e em coletivas importantes em cidades como São Paulo e Brasília. Em 1995, participou da coletiva de Gravadores de Porto Alegre na Casa Chagall, em Haifa, Israel. Figura no acervo do MARGS e é mencionado na História Geral da Arte Brasileira, organizada por Walter Zanini, bem como no Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos<sup>22</sup>.

## LÍVIO ABRAMO

Nasceu em 1903, em Araraquara, interior do Estado de São Paulo, e morreu em Assunção (Paraguai) em 1992. Iniciou sua escolaridade em Santos e mais tarde

---

<sup>22</sup> ROSA e PRESSER, op. Cit, p. 306.



transferiu-se para São Paulo (capital), onde trabalhou no jornal *Diário da Noite*. Fez desenho de moda, cartazes de propaganda, decorações para o teatro Experiência do Clube de Arte Moderna e ilustrações para o livro *Pelo sertão*, de Afonso Arinos. Em 1949 foi para o Rio de Janeiro, colaborando com desenhos e gravuras para o jornal *Vanguarda Socialista*.

Desde 1935 participa de exposições coletivas e individuais no Brasil e no exterior, destacando-se especialmente nas Bienais de São Paulo. Em 1950, recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior no Salão Nacional de Artes Plásticas. Em 1953, foi reconhecido como melhor gravador nacional. Integrou o júri internacional da Bienal de São Paulo em 1957, e da sala especial, em 1961. Em 1959, fundou com Maria Bonomi e José Luiz Chaves, o estúdio Gravura<sup>23</sup>.

Em 1962, transferiu-se para Assunção, na República do Paraguai, onde passou a dirigir o Ateliê de Grabado Julio Herrera, junto à Missão Cultural Brasil –Paraguai. Radicado nesse país, trabalhando junto ao serviço diplomático brasileiro, transformou-se numa das fortes influências e incentivador da arte moderna naquele país.

Artista autodidata, Abramo foi um dos pioneiros da gravura moderna no Brasil, de fortes tendências expressionistas, registrando aspectos da vida dos pobres e trabalhadores, bem como manifestações afro-brasileiras. Outro grande destaque entre suas obras foi a série *Paraguai*, em que registra as Missões em gravuras<sup>24</sup>. Em 1961, organizou a exposição sobre *Arte Barroca das Antigas Missões do Paraguai* para a 6ª Bienal de São Paulo. Participou da mostra *Missões 300 Anos*, em 1987, organizada por Frederico Moraes. Ganhou sala especial na 4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

José Neisten, especialista em arte brasileira e Diretor do Centro de Estudos Brasileiros em Washington afirma que Abramo

<sup>23</sup> Catálogo Missões 300 anos, 1987, p.10

<sup>24</sup> Artistas Gravadores do Brasil. Volkswagen do Brasil S.A., 1984, p.218.

... é considerado um dos introdutores da moderna gravura brasileira um dos mestres clássicos da gravura moderna no Brasil. A história de sua carreira é um paralelo estreito com a história dos grandes nomes do nosso tempo ou passado: uma vida cheia de lutas, atravessada por uma visão humana do mundo e um conhecimento profundo dos problemas sociais, uma consciência aguda das exigências técnicas de sua profissão, autodidata no seu aprendizado do essencial e ao mesmo tempo, entretanto, um grande mestre quando ensina(..). Em uma palavra, um criador de arte e de artistas<sup>25</sup>.

## NELSON BOEIRA FAEDRICH

Nelson Boeira Faedrich nasceu em Porto Alegre em 1912, morrendo na mesma cidade em 1994. Adolescente, acompanhava seu tio, o pintor Oscar Boeira, em suas seções de pintura pelas redondezas de Porto Alegre, sendo bastante influenciado pelo tio. Em 1926, tomou contato com o atletismo, destacando-se no mundo dos esportes até 1932. Praticava também a ginástica de aparelhos, vindo daí, talvez, o seu encanto pelo ritmo, pela harmonia e pela beleza da forma. Produziu uma série de desenhos referenciando, justamente, os esportes: a corrida, o lançamento de disco, o lançamento de dardo, etc. Chamado à vida prática, foi trabalhar como balconista numa ferragem. Ali, era abordado freqüentemente por escritores e amigos que queriam que ele lhes fizesse ilustrações para seus livros ou poemas publicados nos jornais da época. Assim começou sua trajetória como ilustrador autodidata. Em 1932, Henrique Bertaso o convidou para integrar a *Secção de Desenho* da Livraria e Editora Globo. Começou como aprendiz de litógrafo. Dominou rapidamente a técnica, passando a ilustrar e a executar, em zinco, as litografias para as capas de livros e para a ilustração de contos infantis. Em 1939, Nelson fixou residência no Rio de Janeiro, onde passou a dirigir o Departamento da Empresa de Publicidade da Loteria Federal, que iniciou a modalidade de cartazes de 6 a 8 folhas. Em 1944, novamente a convite da Globo, voltou ao Estado para ilustrar os *Contos de Andersen*. Não apenas produziu a série de ilustrações para o lançamento, como fez uma série de desenhos para os *Contos Gauchescos*, *As Lendas do Sul*, ambos de Simões Lopes Neto. Assinou dezenas de capas e ilustrações para livros de temática adulta e infantil. É verbete no *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*,

<sup>25</sup> [www.cer.me.gov.br/imagens/livioabramo.htm](http://www.cer.me.gov.br/imagens/livioabramo.htm), acessado em 20/10/2003.

com ilustrações, assim como também no *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*.

## **PAULA MASTROBERTI**

Desenhista e pintora, nasceu em Porto Alegre, em 1962, onde até hoje vive e trabalha. Graduada pelo Instituto de Artes da UFRGS, tem trabalhado como cenarista e ilustradora de livros infanto-juvenis. Na capital gaúcha, destacou-se com exposições no 9º Salão da Câmara Municipal/MARGS, 1988; na mostra Arte Gaúcha Contemporânea, na Casa de Cultura Mario Quintana, em 1991; e 15º Salão da Associação Rio-Grandenses de Artes Plásticas Francisco Lisboa, na Casa de Cultura Mario Quintana, em 1992. Realizou individuais na Galeria João Fahrion, no MARGS e na Galeria Arte & Fato, em 1991 e em 1993, respectivamente. Em 94, expôs pinturas na Galeria Gestual e na Usina do Gazômetro, além de ter participado do projeto Presença, no MARGS<sup>26</sup>.

## **PAULO PORCELLA**

Paulo Porcella, nascido em Passo Fundo, Rio Grande do Sul, é formado em Desenho e Pintura pelo antigo Instituto de Belas Artes, tendo feito aperfeiçoamento em pintura com Ado Malagoli. Desde 1962 desenvolve sua atividade como profissional, tendo participado de inúmeros salões e coletivas. Expôs individualmente em Porto Alegre, em diversas ocasiões, e também em outras capitais do país.

Recebeu, em 1973, o prêmio Pedro Weingärtner, durante o 2º Salão de Artes Visuais da UFRGS. Em 1994, expôs individualmente na Galeria Iberê Camargo da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, e na Galeria Alencastro Guimarães, comemorando 30 anos de pintura.

---

<sup>26</sup> ROSA & PRESSER, op. cit, p. 392.

Porcella vive e trabalha na capital gaúcha, e seu nome consta no Dicionário Brasileiro de Artes Plásticas. Em 1999, finalizou seu mural *O caminho, uma visão renovada dos jesuitas*, junto à UNISINOS em São Leopoldo. Participou do projeto ENARTES, com workshops em Santo Ângelo e em outras cidades do interior do Estado, e da Mostra Coletiva, em Santiago de Compostela, na Espanha, no ano 2000<sup>27</sup>.

## PLÍNIO BENHARDT

Nasceu em Cachoeira do Sul, Rio Grande do Sul, em 1927. É pintor, desenhista e gravador, formado pelo antigo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Realizou sua primeira mostra individual em 1966, na Galeria Pancetti, em Porto Alegre. Seu primeiro prêmio data de 1951, quando recebeu a Medalha de Bronze em pintura, no 5º Salão da Associação Francisco Lisboa. Depois, vieram muitos outros: em 1969, Prêmio em Pintura no Salão Porto Alegre; em 1970, Pré-Bienal, em São Paulo, e 1º Salão de Artes Visuais da UFRGS, no qual recebeu o Prêmio Aquisição; em 1972, Medalha de Ouro em pintura no 1º Salão da Ilha de Santa Catarina e Prêmio Aquisição no Salão Paranaense de Pintura.

Em 1977, exposição individual na Galeria do IAB, em Porto Alegre. Em 1994, mostra retrospectiva na galeria Delphus; em 95, outra retrospectiva, desta vez de gravuras, no MARGS. É artista de nome, sendo atualmente professor de cursos de extensão no MARGS<sup>28</sup>.

## TADEU MARTINS

Tadeu Martins nasceu em São Francisco de Assis em 1949. Estudou arquitetura. Embora tenha feito estudos de pintura com Fernando Baril considera-se um autodidata

<sup>27</sup> ROSA e Presser, op. cit, p. 407.

<sup>28</sup> ROSA e PRESSER, op. cit, p. 406.

que optou por trabalhar com artes. Faz poesia, desenhos a bico-de-pena, pintura e escultura. Na área da pintura vem se dedicando aos temas ligados ao tradicionalismo e as Missões desde 1980. Reside em Santo Ângelo onde se radicou e tem participado nos setores ligados a cultura inclusive no Conselho Municipal da Prefeitura.

Uma de suas últimas obras ligadas as Missões foi um pórtico de entrada na cidade de São Miguel das Missões composto por 5 grandes esculturas e 96 placas de 1.50x0.40cm e esculpidas com a intenção de narrar a saga missioneira.

## WALDENY ELIAS

Waldeny Elias é natural de Capoeiras, Rio Grande do Sul, onde nasceu em 1931, sendo considerado um dos mais importantes artistas de sua geração. Seu início profissional como desenhista e pintor ocorreu junto a Gastão Hofstetter, e foi de forma autodidata. Estudou na Escola de Artistas Independentes, em Buenos Aires, assumindo a pintura como profissão. Em 1976, reingressou e conclui o Curso de Artes Plásticas junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Conviveu com poetas intelectuais e artistas, participando também do grupo Bode Preto, com o qual organizou exposições e obteve prêmios. Nos anos 60, realizou exposições no MARGS e, nos anos 70, principalmente na Galeria Esphera. Durante a década de 80, porém, manteve-se afastado do movimento artístico gaúcho, dirigindo sua produção para o mercado carioca.

Ao longo de sua carreira, produziu uma série de ilustrações para obras literárias, bem como retratos. Nos anos 90, voltou a expor no Rio Grande do Sul, com *Amores Imperfeitos*, que aconteceu no MARGS em 1996<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> ROSA e PRESSER. op. cit., p. 490.

## VERA CHAVES BARCELLOS

Nascida em 1938, em Porto Alegre, Vera estudou gravura, pintura e desenho em escolas de arte de Londres, Paris e Amsterdam, entre 1961 e 62. No Brasil, fez cursos de gravura em metal no MAM, do Rio de Janeiro, e litografia, com Marcelo Grassmann. A partir de 1963, passou a participar de mostras nacionais e internacionais, realizando exposições individuais em museus e galerias do Brasil e exterior. Tendo trabalhado com pintura, serigrafia e xilogravura, conquistou prêmios nacionais e participou de mostras internacionais, especialmente com gravuras, até o final dos anos 70. Em 73, iniciou uma nova fase, com o uso da fotografia e de materiais tecnológicos. Atualmente, dedica-se à multimídia.

Vera foi uma das criadoras do Grupo Nervo Óptico e do Espaço N.O, uma das mais importantes iniciativas de artistas gaúchos no século XX, estabelecendo um diálogo importante com a contemporaneidade e com as tendências artísticas internacionais, ao longo dos anos 70.

Em 1976, representou o Brasil na Bienal de Veneza, a mais antiga e importante das bienais internacionais. Em 77, integrou a representação brasileira na XIV Bienal Internacional de São Paulo e, em 1979, a exposição *Artistas Brasileiros Contemporâneos* na, Nobe Gallery, em Nova York. Em 1984, participou da 1ª Bienal de Cuba, em Havana; em 86, do 2º Encontro de Fotógrafos Latino-Americanos, em Bruxelas, Bélgica; em 1987, da exposição *Missões 300 Anos – A visão do artista*.

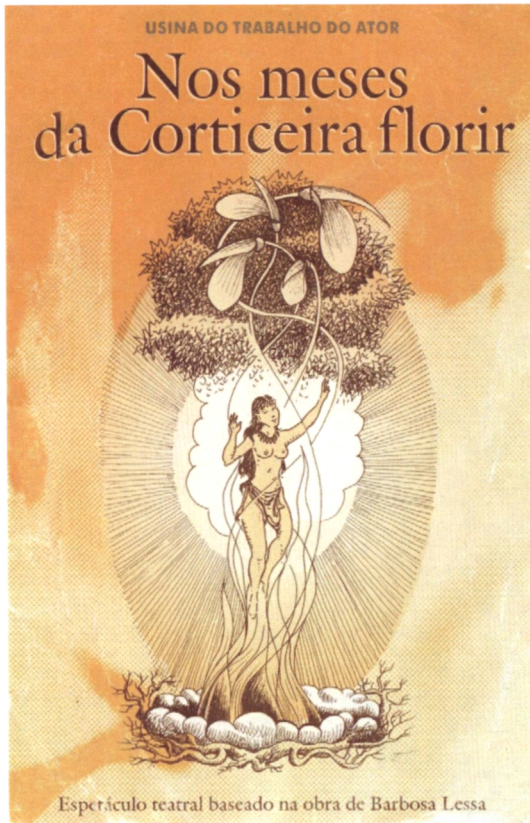
Entre as últimas mostras individuais, destacam-se o projeto ABC Funarte, no MAM do Rio de Janeiro; *Visitando Genet*, em Barcelona, Espanha, além da coletiva *Sem Fronteiras*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, em 2001. Também dirigiu a Galeria Obra Aberta, em Porto Alegre, junto com os artistas Carlos Pasquetti e Patrício Farias, que funcionou de 1999 a 2002<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> ROSA e PRESSER. op. cit, p.482-483.

ANEXO D - IMAGENS COMPLEMENTARES

1 - Imagens de divulgação de eventos relacionados as Missões





## 2 - Folders de divulgação turística das Missões

### Santo Ângelo

Capital das Missões

A Redução de Santo Ângelo Custódio, último dos Sete Povos Missionários, se destacou pela produção de erva-mate e algodão. Suas ruínas foram ocupadas no século XIX por descendentes de portugueses que fundaram a atual cidade, posteriormente imigrantes alemães e italianos deram características especiais a cultura local.

A Catedral Angelopolitana, construída a partir de 1929, espelha-se no antigo templo de São Miguel Arcanjo e está localizada no mesmo lugar da Redução de Santo Ângelo Custódio. Do alto do pórtico, sete imagens esculpidas em pedra grês, representam os santos padroeiros dos Sete Povos. Capital das Missões, Santo Ângelo é a principal cidade da rota, pela infra estrutura e serviços que oferece aos visitantes.

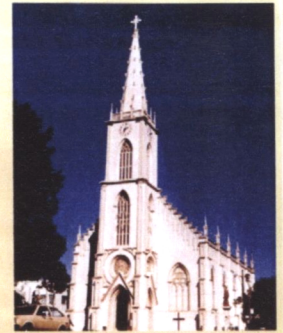


### São Luiz Gonzaga

Município Polo das Missões

A cidade de São Luiz Gonzaga é originária da Redução Jesuítica de mesmo nome e desenvolveu-se a partir das ruínas existentes no local, no final do século XIX.

No centro histórico da cidade podem ser visitadas a Igreja Matriz, com coleção restaurada da estatutária missioneira e o Museu Sen. Pinheiro Machado, com preciosidades históricas da região. Também destaca-se o Museu Arqueológico, com peças oriundas das reduções de São Lourenço e São Luiz Gonzaga e a Gruta Nossa Senhora de Lourdes, construída em 1926 como promessa da retirada das tropas guerrilheiras da Coluna Prestes, que ocupou a cidade em 1924. A cidade é famosa pela hospitalidade de seu povo.



### Entre-Ijuís

Portão de Entrada das Missões

Município sede do Sítio Arqueológico de São João Batista, tombado como Patrimônio Cultural do Brasil. A antiga Redução, sexta a ser fundada, nasceu do desmembramento populacional da Redução de São Miguel Arcanjo e foi o local da primeira fundição de ferro e aço do sul da América.

Entre-Ijuís destaca-se também pelos esportes náuticos no rio Ijuí e pelas cavalgadas em trilhas missioneiras.



### São Nicolau

1ª Querência do Rio Grande

A construção da atual cidade de São Nicolau se deu no mesmo local da antiga redução missioneira abandonada, mas, diferentemente das reduções de Santo Ângelo e S. Luiz Gonzaga, parte das ruínas foram preservadas de forma muito especial: sua praça principal mantém algumas das estruturas arquitetônicas da Redução, tornando-a um sítio arqueológico de grande interesse para turistas e pesquisadores.

O Passo de Santo Izidro no Rio Uruguai é conhecido como o local por onde passaram os jesuítas pela primeira vez para o território do atual Rio Grande do Sul.



3 - Marketing utilizando o “mote” Missões

